

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU
ODSEK ZA MUZIKOLOGIJU

Marija T. Maglov

**MEDIJSKI OBRT U MUZICI:
PRODUKCIJA I RECEPCIJA MUZIKE U
KONTEKSTU MEDIJSKE KULTURE U 20. VEKU**

doktorska disertacija

Mentor:

dr Biljana Leković, docent

Beograd, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC IN BELGRADE
DEPARTMENT OF MUSICOLOGY

Marija T. Maglov

**MEDIA TURN IN MUSIC:
PRODUCTION AND RECEPTION OF MUSIC IN
THE CONTEXT OF MEDIA CULTURE IN THE 20th
CENTURY**

Doctoral Dissertation

Menthor:

Dr. Biljana Leković, Assistant Professor

Belgrade, 2022.

Izjava zahvalnosti

Zahvaljujem dr Biljani Leković na preuzimanju mentorskih obaveza i prihvatanju teškog zadatka da se uključi u proces ovog istraživanja kada je ono već uveliko bilo započeto. Bez njenog zalaganja i spremnosti da mi pomogne, ovo istraživanje ne bih uspela privedem kraju. Zahvalna sam dr Vesni Mikić i dr Mišku Šuvakoviću na pomoći prilikom formulisanja prijave teme doktorske disertacije. Nažalost, dr Mikić, pod čijim je mentorstvom započet ovaj rad i koja je od master studija usmeravala moje interesovanja za širu oblast muzike i medija, nije mogla da svedoči njegovom daljem razvoju i zaokruženju. Nadam se da bi bila zadovoljna konačnim ishodom. Profesionalne i životne lekcije, koje sam od nje usvojila, utkane su i u ovaj rad. Dr Karstenu Vinteru (Hochschule für Musik, Theater und Medien) zahvaljujem na podršci za usavršavanje na Visokoj školi za muziku, teatar i medije u Hanoveru, kao i na znanju i istraživačkim i metodološkim veštinama koje sam tom prilikom stekla.

Na svesrdnoj pomoći, razgovorima, dragocenim sugestijama i konstantnom ohrabrenju od srca zahvaljujem dr Biljani Milanović (Muzikološki institut SANU). Dr Ivani Medić, dr Katarini Tomašević i dr Danki Lajić-Mihajlović (Muzikološki institut SANU) toplo zahvaljujem na kontinuiranoj podršci i na pružanju saveta kad god mi je bio potreban.

Dr Jelki Vukobratović (Muzička akademija Zagreb) zahvalna sam na inspirativnim razgovorima o zajedničkim istraživačkim temama i na pozivima na saradnju.

Mom suprugu Nemanji Mitroviću zahvaljujem na humoru kojim je učinio svaki zahtevan korak u pisanju disertacije lakšim i na kreiranju neopterećujuće i podržavajuće svakodnevice u našem zajedničkom životu, zbog koje sam svu svoju energiju mogla da usmerim na rad. Nemanji, mojoj porodici i prijateljicama Ani Fotev Nikolić, Anđelki Jelčić, Loreti Ekhart i Mirjani Nedeljković zahvalna sam na tome što su bili prisutni i pažljivi slušaoci u svakom trenutku ovog izazovnog putovanja.

S obzirom na to da je istraživanje za potrebe ove disertacije zahtevalo pristup različitim bazama podataka i arhivskim materijalima, zahvalna sam nizu osoba koje su mi taj pristup omogućile uz spremnost da mi pruže svako potrebno pojašnjenje: Kseniji Stevanović, Sanji Kunjadić i Ivani Neimarević (Treći program Radio Beograda), Vesni Perić i Predragu Stamenkoviću (Dramski program Radio Beograda), Brankici Lozo, Ljubici Polojac i Ljiljani Milosavljević (Dokumentacija Radio Beograda), kolekcionaru gramofonskih ploča Saši Spasojeviću, Zoranu Č. Stefanoviću, Mariji Đurić i Marini Batnožić (Produkcija gramofonskih ploča RTS), Viktoriji Šimon Vuletić (Gradski muzej Subotica), Bojani Andrić i Branki Grković (redakcija emisije *Trezor*, RTS), zaposlenima u Arhivu Jugoslavije, Arhivu Srbije i Istorijskom arhivu Beograda. Na prepisci i razjašnjenjima pojedinih nedoumica zahvalna sam dr Mariji Ćirić, dr Snežani Nikolajević, Dijani Milošević i Hristini Medić.

Najzad, Ivani Stefanović, Vladanu Radovanoviću, Zoranu Jerkoviću, Đorđu Malavraziću, Arseniju Jovanoviću i Branki Parlić beskrajno sam zahvalna na strpljenju, poverenju, otvorenosti u razgovorima, kao i na ustupljenim materijalima. Bez njihove dobre volje, ovaj rad bi izgledao sasvim drugačije. Uz divljenje prema njihovim individualno različito

usmerenim kreativnostima, posvećujem im ovaj rad u nadi da sam verno prenela sećanja, iskustva i znanja koja su podelili sa mnom.

Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku

Sažetak

U doktorskoj disertaciji *Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku* bavim se razmatranjem efekata medijskog obrta u muzici. Ovom sintagmom obuhvatam pojavu uređaja za snimanje i reprodukciju muzike, integrisanih u sistem elektronskih masovnih medija koji su u sprezi sa društvenim, kulturalnim, ekonomskim i političkim procesima medijacija, kao i samim muzičkim praksama, prouzrokovali složene procese promena u produkciji i recepciji muzike u medijskoj kulturi u 20. veku.

Mogućnost snimanja i reprodukcija muzike na nosačima zvuka, fundamentalno je promenila način produkcije i recepcije muzike. Efekte medijskog obrta u muzici definisala sam kao: 1) mogućnost čuvanja i arhiviranja muzike, 2) otvaranje novih zvučnih prostora i 3) industrijalizaciju/komodifikaciju muzike. U tezi razmatram pitanje: Kako je medijski obrt uticao na transformaciju produkcije i recepcije muzike iz aspekata njene reprodukcije i kreacije, polazeći od stanovišta da nijedna od mogućih transformacija muzike nije bila jednostrana niti jednostavno determinisana pojavom nosača zvuka i radija. S obzirom na široko postavljeno istraživačko pitanje, način da sagledam različite aspekte produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi pronašla sam u struktuiranju disertacije oko dihotomije 'muzika prošlosti' – 'muzika budućnosti'. Oslanjajući se na teorijske koncepte medijacije i remedijacije, započela sam sagledavanje medijskog obrta u muzici „počevši od posredovanja“, kako to u svom radu predlaže teoretičar medija Ričard Grusin. Fokusiranjem na medij i medijaciju u odnosu na produkciju i recepciju muzike u medijskoj kulturi, uočila sam karakterističnu težnju da se isti sistem masovnih medija orijentiše ka 1) remedijaciji muzike pisane za tradicionalne vokalne, instrumentalne i vokalnoinstrumentalne sastave, često kanonizovane zapadnoevropske umetničke muzike i 2) ka eksperimentima u radu sa medijskom tehnologijom i u okviru medijskih institucija, u potrazi za kreativnim rešenjima u organizaciji zvuka. Istovremeno s razmatranjem ovih problema, preispitala sam različite teorijske pristupe muzici i medijima, zaključujući da se u slučaju korpusa tekstova o muzici u poslednjim godinama 20. i prvim decenijama 21. veka može govoriti o svojevrsnom medijskom obrtu u mišljenju o muzici. Do medijskog obrta u mišljenju o muzici dolazi s 'digitalnom revolucijom' i remedijacijom analognih sadržaja u digitalne. U pristupu autora (poput Džordžine Born, čiji su tekstovi posebno značajan oslonac u ovoj disertaciji) uočava se niz muzikoloških problema koji zahtevaju drugačiji pristup od fokusa na tekst i kontekst, te i drugačiji niz metodoloških alata od muzikologije fokusirane na muzičko delo. Sveprisutnost 'rekordabilnih' muzičkih praksi tokom 20. veka utiče i na ponovno razmatranje pitanja 'šta muzika jeste'.

Cilj kojem težim u okviru ove disertacije jeste da predočim produkciju i recepciju muzike u kontekstu medijske kulture na osnovu primera umetničkih muzičkih praksi iz Srbije/Jugoslavije 20. veka. U pitanju su primeri zasnovani na istraživanju diskografske produkcije umetničke muzike PGP-RTB/RTS-a s jedne i eksperimentalne radiofonije praktikovane u Radio Beogradu s druge strane. Metodološko uporište predstavlja teorija aktera-mreže. U istraživanju je primenjen hibridni pristup: teorijski, istorijski i etnografski.

U prvom delu disertacije, koji čine poglavlja 1 – 4, razmotrene su teorijske osnove istraživanja i predočeni koncepti medijskog obrta u muzici i medijskog obrta u mišljenju o

muzici. Drugi deo disertacije (poglavlja 5 – 7) zasnovan je na istraživanju arhivske građe, periodike i na razgovorima s ključnim akterima koji su stvarali eksperimentalnu radiofoniju pri Radio Beogradu. U zaključnom poglavlju sumirani su rezultati istraživanja i predočene moguće dalje razrade pojedinih njegovih segmenata.

Ključne reči: medijski obrt, mediji, produkcija muzike, recepcija muzike, medijska kultura, medijacija, remedijacija, diskografija, radiofonija

Naučna oblast: društveno-humanitičke nauke; nauke o umetnostima

Uža naučna oblast: muzikologija

Media Turn in Music: Production and Reception of Music in the Context of Media Culture in the 20th Century

Summary

In my doctoral dissertation *Media Turn in Music: Production and Reception of Music in the Context of Media Culture in the 20th Century*, I discuss the effects of the media turn in music. By this phrase I encompass the emergence of devices for music recording and reproducing, integrated into the system of electronic mass media, which in conjunction with social, cultural, economic and political processes of mediation, as well as music practices themselves, caused complex processes of change in music production and reception within the media culture in the 20th century.

The ability to record and play music on sound carriers has fundamentally changed the way music is produced and received. I define the effects of the media turn in music as: 1) the possibility of storing and archiving music, 2) the opening of the new sound spaces and 3) industrialization / commodification of music. In the thesis, I consider the question: How did the media turn influence the transformation of the production and reception of music from the aspects of its reproduction and creation? I start with the notion that none of the possible transformations of music are one-sided or simply determined by the appearance of sound and radio carriers. Considering the broadness of the research question, I found a way to look at different aspects of the production and reception of music within the media culture in structuring a dissertation around the dichotomy of ‘music of the past’ - ‘music of the future’. Relying on the theoretical concepts of mediation and remediation, I began to look at the media turn in music “starting with mediation”, as media theorist Richard Grusin suggests in his work. Focusing on the media and mediation in relation to the production and reception of music in media culture, I noticed a characteristic tendency of the same system of mass media to orient itself: 1) towards remediation of music written for traditional vocal, instrumental and vocal instrumental ensembles and often canonized Western European art music, 2) towards experiments in working with media technology and within media institutions, which emerged in a search of creative solutions in the organization of sound. Along with the consideration of these problems, I re-examined different theoretical approaches to music and the media, concluding that in the case of a corpus of texts on music in the last years of the 20th and first decades of the 21st century, we can see a certain kind of media turn in thinking about music. The media turn in the thinking about music comes with the ‘digital revolution’ and the remediation of analog content into digital ones. The approach of various authors (such as Georgina Born, whose texts are a particularly important support in this dissertation) shows a number of musicological problems that require a different approach from focusing on text and context, and a different set of methodological tools from musicology focused on musical work. The ubiquity of ‘recordable’ music practices during the 20th century has also led to a rethinking of ‘what music is’.

The aim of this dissertation is to present the production and reception of music in the context of media culture based on examples of artistic music practices from Serbia/Yugoslavia in the 20th century. These are examples based on research into the discographic production of art music by PGP-RTB/RTS on the one hand, and experimental radio broadcasting practiced at Radio Belgrade on the other. The methodological basis is the actor-network theory. A hybrid methodological approach was applied in the research: theoretical, historical and ethnographic.

In the first part of the dissertation (chapters 1–4), the theoretical foundations of the research are discussed and the concepts of the media turn in music and media turn in thinking about music are presented. The second part of the dissertation (chapters 5-7) is based on research of archival material, periodicals and conversations with key actors who created experimental radio broadcasting at Radio Belgrade. The concluding chapter summarizes the results and contributions of the research, and indicates certain directions for further studies.

Keywords: media turn, the media, production of music, reception of music, media culture, mediation, remediation, discography, radio-art.

Scientific field: social and humanistic sciences; art sciences

Scientific subfield: musicology

SADRŽAJ

1. Uvod	1
1.1. Predmet i metodologija istraživanja	2
1.1.1. Interdisciplinarni aspekti istraživanja	5
1.2. Polazne hipoteze	9
1.3. Konceptualne i hronološke koordinate	11
1.3.1. Mediji i medijski obrt	11
1.3.2. Simbolični vremenski graničnici	13
1.3.3. Muzika, medijska kultura, produkcija, recepcija	17
1.4. ‘Muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’	25
1.4.1. Studije slučaja	29
1.4.2. Struktura disertacije	33
1.5. Pregled literature	35
1.5.1. Mediji i otvaranje novih polja proučavanja u muzikologiji	44
2. Medijski obrt: početi od posredovanja	47
2.1. Medijacija i remedijacija	48
2.1.1. Medijacija, remedijacija, muzika	56
2.2. Obrt: promena paradigme	63
2.2.1. Kitlerova paradigmatična sekvenca: prevođenje u muzikologiju	71
2.3. Efekti medijskog obrta	74
3. Mediji i mišljenje o muzici: razumevanje pojma i (inter)disciplinarnog konteksta	77
3.1. Medij/mediji	78
3.1.1. Razumevanje medija u filozofiji i humanistici	82
3.2. Medijski obrt u mišljenju o muzici	87
3.2.1. Uticaj digitalizacije i remedijacije na pojavu novog istraživačkog polja	89
3.2.2. Orijehtacija ka notnom zapisu vs orijentacija ka zvučnom zapisu	92
3.2.3. Recepcija ‘rekordabilnosti’ kao ontološke karakteristike muzike	95
3.2.4. Termin <i>medij</i> u muzikologiji	97
4. Pregled odabranih tehnoloških događaja u društvenoj istoriji medija	101
4.1. „Osnivačko doba medija“ i promene u <i>tehnicima slušanja</i>	103
4.2. Fonograf i gramofon	108
4.3. Radio	112
4.4. Elektromagnetno snimanje zvuka	114
4.5. Stereofonija	115
4.6. Digitalna tehnologija	119
4.7. <i>Hi-Fi</i> : estetika perfekcije	121
4.8. Rad u studiju za snimanje muzike/zvuka	124
5. Počeci diskografske industrije i počeci eksperimenata u medijskoj ekologiji: svetski i domaći kontekst	130
5.1. Prve diskografske kuće i njihovi repertoari	132
5.2. Rana diskografija na prostoru Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije	138
5.2.1. Medijacije patriotizma i kapitalizma	141
5.2.2. <i>Edison Bell Penkala</i>	142

5.2.3. Etnografski/etnomuzikološki terenski snimci vs. komercijalni snimci	143
5.3. Radio: novi medij	145
5.3.1. Osnivanje Radio Beograda: muzički program	148
5.3.2. Muzička industrija: mreža izdavača gramofonskih ploča, distributera, urednika radijskih programa i recipijenata na liniji produkcija – distribucija – konzumacija	152
5.3.3. Beogradski prodavci gramofonskih ploča: istorija puna nepoznanica	158
5.4. Recepcija muzike u medijskoj kulturi: „mehanička muzika“	162
5.4.1. „Mehanizacija muzike“ kao ‘pretnja’ muzičarima i muzici	165
5.4.2. Promene navika u muzičkoj kulturi – opadanje diletantizma i opadanje broja slušalaca u operskim i koncertnim dvoranama	168
5.4.3. Potencijali tehnologije snimanja muzike za arhiviranje muzičke kulture i uticaj snimanja muzike na izvođačke prakse	169
5.4.4. „Mehanička muzika“: muzika na radiju, muzika za radio	172
5.4.5. „Mehanički muzički instrumenti“	173
5.5. Eksperimentalne tendencije: „mehanička muzika“ i radio	177
5.5.1. Medijski obrt u mišljenju o muzici i eksperimenti sa zvukom	184
6. ‘Klasika’ u <i>Edisonovom univerzumu</i>	186
6.1. Muzealizacija muzike i medijska kultura	190
6.2. Diskografska produkcija umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji	199
6.2.1. Pedesete godine 20. veka: Jugodisk i Jugoton	199
6.2.2. Delatnost PGP-RTB/RTS-a tokom šezdesetih godina	204
6.2.3. Produkcija i recepcija umetničke muzike na gramofonskim pločama PGP-RTB/RTS-a tokom sedamdesetih godina	212
6.2.4. Diskografska produkcija umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u tokom osamdesetih godina	216
6.2.5. Devedesete: diskografska produkcija umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u na udaru tranzicije	220
7. U traganju za muzikom/umetnošću radija	223
7.1. Terminologija i kategorizacija	225
7.1.1. Radiofonija je muzika?	232
7.2. Medijski obrt i eksperimentalna radiofonija	235
7.2.1. Magnetofonska revolucija 1948.	235
7.2.2. Pjer Šefer i konkretna muzika	237
7.2.3. Radio-drama	240
7.3. Klaus Šening: Ars akustika u perspektivi zapadnoevropske istorije muzike	242
7.4. Počeci eksperimentalne radiofonije u Radio Beogradu i politika ‘otvaranja’: figure, relacije, mreže	245
7.4.1. Medijska tehnologija u radiju: studio, laboratorija, atelje, radionica	251
7.4.2. <i>Radionica zvuka</i>	265

7.4.3. Rad u studiju	270
7.4.4. Autorstvo i tehnička sredstva: saradnici i hijerarhije	272
7.4.5. Uredničke uloge: tematske koordinate, saradnici, profesionalni profili	280
7.4.6. Radiofonske emisije vs. radiofonske kompozicije	289
7.4.7. Radiofonija u transnacionalnim okvirima	291
7.4.8. Radiofonija u poslednjoj deceniji 20. veka: društvena i poetička previranja	293
8. Zaključak	299
Literatura	305
Prilozi:	329
Tabela br. 1: Hronologija	329
Tabela br. 2: Umetnička muzika u izdanju Jugodiska	338
Tabela br. 3: Umetnička muzika domaćih kompozitora u izdanju PGP-RTB/RTS-a	339
Biografija	
Izjava o autorstvu	
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije pisanog dela doktorskog umetničkog projekta odnosno doktorske disertacije	
Izjava o korišćenju	

1. UVOD

(...) Muzika je umetnička praksa koja je u toku [20.] veka verovatno u najznačajnijoj meri pretrpela ključne temeljne tehničke transformacije – kako sa aspekta procedura i internih materijala (ansambla njenih zvučnih vrednosti), tako i sa aspekta njenih načina reprodukcije, amplifikacije, prenosa, koji su takođe postali, putem elektronskih uređaja, načini kreacije za koje ime 'sintisajzer' može da konstituiše svojevrsan simbol. U isto vreme, i posledično (ako se uopšte ovde mogu razdvojiti uzroci od posledica...), skup društvenih i kulturalnih uslova muzikalnosti temeljno se promenio.

Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy) (Szendy 2008: xiv)

U predgovoru knjizi *Listen* Petera Sendija (Peter Szendy, 2008), filozof Žan-Lik Nansi izneo je zapažanje kojim otvaram uvodno poglavlje ove doktorske disertacije. Odabrala sam ovaj odlomak zato što u njemu Nansi na vrlo koncizan način predstavlja složenost jedne od ključnih pojava vezanih za muziku 20. veka, čijem je razmatranju i posvećena doktorska disertacija *Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku*. Predmeti ove disertacije jesu razmatranje posledica obrta koji se odrazio na kreiranje i recepciju¹ muzike tokom prošlog veka usled pojave (svojevremeno novih) medija i tehnologija² za snimanje i reprodukciju zvuka, te sagledavanje i tumačenje višestrukog i višesmernog odnosa između muzike i medija. Početno pitanje kojim je vođen odabir teme doktorske disertacije glasi: Kako je medijski obrt uticao na transformaciju produkcije i recepcije muzike³ iz aspekata njene reprodukcije i kreacije? Polazim od stanovišta da nijedna

¹ Moglo bi se, takođe, govoriti o medijskom obrtu u odnosu na percepciju zvuka/muzike. Percepcija se odnosi na fiziološke i psihološke specifičnosti slušanja kao aktivnosti, kao i na razmatranje psiholoških procesa opažanja i selektovanja čulnih nadražaja (u ovom slučaju auditivnih) i njihovo organizovanje u celinu. Percepcija zvuka i muzike reprodukovane putem sistema elektronskih masovnih medija nesumnjivo je značajna tema, ali se njom ovom prilikom neću baviti, s obzirom na to da zahteva pozivanje na niz disciplina i kompetencija koje bi ovo istraživanje, prevashodno usmereno na kulturalne aspekte muzike u medijima, odvelo u drugom pravcu. Napominjem da sam tok uvodnog teksta organizovala oko pojmova iz naslova kao uporišnih tačaka. Ipak, namera mi je da se kako pojmom recepcije, tako i ostalim pojmovima iz naslova, detaljnije bavim u poglavljima koja slede. Trenutna pojašnjenja imaju za svrhu samo da uspostave početne koordinate u kojima se kretalo koncipiranje osnovnih hipoteza i istraživačkih pitanja, te odabir i problematizacije konkretnih studija slučaja.

² Slojevi značenja koje termin „tehnologija“ obuhvata jesu: artefakt (uređaj, sredstvo), obuhvatna društvena aktivnost (sistem tehnika, metoda i institucija korišćenih u društvu) i znanje koje se formira o tehnologiji. U tom smislu, umesto da se odnose samo na tehnološke objekte (hardver), tehnologije u širem smislu podrazumevaju sisteme koji povezuju ljude i određene tehničke aparate bez kojih ljudi ne bi mogli da izvrše nameravane akcije (upor. Bell 2006: 44).

³ Ovde bih se takođe osvrnula na potencijalnu problematičnost dihotomije produkcija – recepcija. Naime, počeci studije su uspostavljeni upravo na ustaljenom razmišljanju u dihotomijama, ili, bar, na imenovanju procesa produkcije i recepcije kao razdvojenih entiteta. Međutim, to ne znači da se oni nužno shvataju kao odvojeni procesi. Naprotiv, može se reći da kao što nema recepcije bez produkcije, tako nema ni produkcije bez recepcije. U tom smislu, indikacija oba pojmova u naslovu disertacije ne ukazuje na odeljene kategorije, već upravo na kategorije koje su neodvojive jedna od druge.

od mogućih transformacija muzike nije bila jednostrana niti jednostavno determinisana pojavom tehnologija za snimanje i reprodukciju zvuka. Produkcija i recepcija uvek su kreativni procesi u kojima pošiljaoci i primaoci muzičkog sadržaja posredovanog medijima, koriste raspoložive tehnologije na način prilagođen sopstvenim potrebama.

1.1. Predmet i metodologija istraživanja

Polazna ideja ove disertacije jeste da se istorija muzike i muzičke kulture 20. veka može razmatrati iz ugla uspostavljanja *medijske kulture*. Sintagma ‘muzika u medijima’ najčešće označava muziku predstavljenu putem medija radija, televizije i nosača zvuka. Pri tome, reč je o već postojećoj muzici, stvaranoj prevashodno za vokale, instrumentalne i vokalnoinstrumntalne sastave. Međutim, uspostavljanje medijske kulture – koja se odnosi na svakodnevni život pojedinaca u medijskom okruženju elektronskih masovnih medija – značilo je i umetničke reakcije na tu kulturu, masovne medije, prateće industrije i nove načine komunikacije. Smatram da ovaj pristup donosi svež pogled na muzičke prakse 20. veka, te da ukazuje na različite aspekte produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka. Istovremeno, medijski obrt je u velikoj meri obrt ka recepciji, jer iz perspektiva slušalaca sva muzika jeste ili može da bude recipirana putem elektronskih medija. Cilj je izvesti jednu sistematičnu studiju o muzici i medijima vođenu pitanjima postavljenim iz muzikološke vizure u interdisciplinarnom akademskom istraživanju, kao i razmotriti muzikološki diskurs u koji se uključuju koncepti iz drugih disciplina, a pre svega onih vezanih za studije medija i (re)medijacije.

Takođe, cilj jeste i da se u ovom kontekstu predstave diskografija PGP-RTB/RTS-a i eksperimentalna radiofonska praksa Radio Beograda u drugoj polovini 20. veka, te da se time doprinese poznavanju produkcije i recepcije u kontekstu medijske kulture u lokalnim okvirima. Pomenuti primeri odabrani su kao studije slučaja koje svedoče o muzici u medijskoj kulturi srpskog/jugoslovenskog prostora naznačenog vremena i angažovanju domaćih umetnika i radnika u medijima. Obe studije slučaja zasnovane su na originalnom istraživanju i u tom smislu predstavljaju doprinos istoriji nacionalne muzike, muzičke kulture i muzike u medijskoj kulturi Jugoslavije.

‘Teren’ kojim se bavim u disertaciji odnosi se na umetničku muziku,⁴ što znači da je

⁴ Termini umetnička, klasična i ozbiljna muzika figuriraju kao sinonimi. U radu se mahom odlučujem za termin umetnička muzika i njime upućujem na kanonizovanu muziku zapadno-evropske umetničke muzike, odnosno, njene profesionalne tradicije, od 18. do sredine 20. veka (proširenjima ovog kanona posvetiću posebnu pažnju u

fokus mahom na stvaraocima koji su kompozitori po vokaciji (o izuzecima će naknadno biti reči). No, posebno me zanima kakvu su promenu u odnosu na postojeći repertoar umetničke muzike doneli mediji koji su početkom i sredinom 20. veka bili novi: da li je repertoar na neki način izmenjen, da li se estetika izvođenja promenila, kako su i da li su ove promene uticale na kanon zapadnoevropske umetničke muzike? Ova pitanja me zanimaju jer u radu polazim u istraživanje sa primarno muzikološke pozicije, a na osnovi akademskog treninga u okviru muzikološke discipline, koja je dugo bila orijentisana upravo ka umetničkoj muzici. S druge strane, mediji koji su se pojavili u pomenutom vremenu otvorili su mogućnosti za istraživanje sasvim drugačijih umetničkih praksi, poput eksperimentalne radiofonije. Uključivanje eksperimentalnih praksi dozvolilo je razmatranje efekata koji je medijski obrt imao na ostvarenja umetnika koji su živeli u medijskoj kulturi, formirajući svoje poetike u odnosu na nju i na nove tehnološke mogućnosti.

Akcent je na raspravi o efektima medija i medijskog obrta na muzičke prakse – produkciju i recepciju – a problematizacija polazi od trenutka u kojem se javlja mogućnost da se (tokom 20. veka) aktuelni repertoari umetničke muzike snimaju, reprodukuju i žive svoj ‘naknadni život’ u medijskoj kulturi, ili pak, da se postojeća sredstva masovne komunikacije (u smislu korišćenja kapaciteta radijskih studija, na primer, ili pojedinačnih uređaja koji čine sistem masovnih medija) koriste na inovativne načine, kao sredstva kreativnog izraza.⁵ Iako ove prakse izgledaju vrlo udaljeno i, možda, kao da im nije mesto u istoj studiji, postoji nekoliko razloga zbog kojih su odabrane kao primeri različitih aspekata medijskog obrta, a koji se odnose na vrstu medija, način na koji prakse figuriraju u odnosu na muzičku industriju (kao važan segment medijske kulture), te na uvid u to koliko su ove prakse obrađene u

daljem radu). Termin klasična muzika u svakodnevnoj upotrebi (može se reći upravo zahvaljujući masovnim medijima) koristi se kao sinonim za umetničku muziku, iako se u svom užem smislu koristi za muziku perioda klasicizma (kao, na primer, u značajnoj studiji Čarlsa Rozena, *Klasični stil*, Rozen 1979). Takođe, ovaj termin se odnosi na dela koja imaju trajnu, neprolaznu vrednost. O različitim značenjima termina klasično, klasicizam videti u: Heartz 2001. Termin ‘ozbiljna muzika’ (*serious music*), takođe se sreće kao sinonim za umetničku ili klasičnu muziku, na primer, u kontekstu lokalne istorije u diskografiji izdavačkih kuća.

⁵ Pored toga, može se primetiti i da se druga dva polja muzičkih praksi – folklorna/tradicionalna muzika i popularna muzika, uz sve njihove moguće potpodele – takođe uklapaju u ovu ‘šemu’. Naime, snimanje tradicionalne muzike na ‘terenu’ vođeno je, takođe, impulsom da se tradicije koje bi se inače menjale ili nestale, sačuvaju od zaborava. S druge strane, različiti žanrovi popularne muzike nastaju upravo u studiju, a ‘original’ ostvarenja je upravo u njihovoj celini kao studijskog snimka. Pojedini stilovi izvođenja popularne muzike (poput pevanja krunera Binga Krozbijsa /Bing Crosby/, Preslija /Elvis Presley/ i drugih) ne bi bili mogući bez upotrebe tehnike (u pomenutom slučaju mikrofona). Karakteristično je, ipak, da se, gledano iz perspektive rada s medijima sve ove prakse u nekom smislu preklapaju. Na primer, snimanje tradicionalnih običaja postaje važan aspekt u dokumentarnim i eksperimentalnim radiofonskim ostvarenjima, dok će načini rada u studiju pojedinih producenata popularne muzike uticati na producenatske pristupe umetničkoj muzici. ‘Prevođenje’ ovih različitih aspekata uključuje značajne razlike u kulturalnim, ali i u estetičkim i simboličkim vrednostima, te se one ne mogu svesti na ulogu tehničkog medija.

domaćoj muzikološkoj literaturi u odnosu na potencijalne alternative.

Lociranje ovih tema i pitanja u drugu polovinu veka u socijalističkoj Jugoslaviji upućuje na specifičnosti medijskog obrta u odnosu na probleme kanonizacije, muzealizacije, umetničku muziku u muzičkoj industriji i eksperimentalne prakse u konkretnom vremenskom, geografskom i klasnom kontekstu. Iako je razmatranje medijskog obrta i njegovih efekata zahtevalo prevashodno teorijski pristup, smatram da je svakom takvom pristupu potrebno utemeljenje u istorijskim primerima muzičkih i medijskih kultura. U tom smislu, ova disertacija zasnovana je na interdisciplinarnom, hibridnom istraživanju koje uključuje kombinaciju istorijskih, teorijskih i etnografskih metoda, a u skladu sa specifičnostima izloženih tematskih polja i pristupima građi.

Pored akademske literature različitih (inter)disciplinarnih usmerenja, izvori informacija na kojima sam zasnovala disertaciju takođe obuhvataju arhivsku građu iz Arhiva Srbije, Istorijskog arhiva Beograda i Arhiva Jugoslavije, štampu (članke iz dnevnih i nedeljnih listova, mahom pronađenih u Dokumentaciji Radio Beograda, kao i članke iz stručnih, muzičkih časopisa i časopisa vezanih za delatnost Radio Beograda), posete tematskim izložbama⁶ i kataloge,⁷ intervju u usmenoj i pisanoj formi,⁸ dokumentaciju koja se čuva u PGP-RTS-u, kao i digitalnu internu bazu izdanja ove kuće,⁹ te audio-materijale

⁶ U pitanju su izložbe *Radiophonic spaces* (HKW, Berlin, decembar 2018), stalna postavka Muzeja za medije i komunikacije u Frankfurtu (Frankfurt, decembar 2018) i *Muzički intermeo: kolekcija gramofonskih ploča Pavla Beljanskog* autora Jasmine Jakšić Subić, Ire Prodanov i Milana Milojkovića (Galerija SANU, Beograd, jun 2021),

⁷ Pored kataloga navedenih izložbi, imala sam uvid u katalog *Audio-industrija u Srbiji* autora Miomira Mijića (Muzej nauke i tehnike, Beograd, septembar 2021), *LP istorija gramofona i zlatno doba ploče* autorke Viktorije Šimon Vuletić (Gradski muzej u Subotici, 2019), te u Katalog starih gramofonskih ploča iz zbirke Muzeja pozorišne umetnosti Srbije (pripremila Veroslava Petrović). Poslednji katalog predstavlja popis ploča koje se čuvaju u pomenutoj instituciji i, koliko mi je poznato, nije vezan za izložbenu manifestaciju. Popis je sastavljen 1973. godine.

⁸ Sagovornici u ovom istraživanju bili su: Vladan Radovanović, Arsenije Jovanović, Ivana Stefanović, Đorđe Malavrazić, Zoran Jerković, Branka Parlić, Zoran Č. Stefanović. Svedočenja aktera prikupljena su putem vođenja kvalitativnih, polustrukturisanih intervju. Pored toga, pojedini razgovori vođeni su u pisanoj formi, putem elektronske prepiske. Sagovornici su bili Predrag Stamenković, Snežana Nikolajević, Marija Ćirić. Iako su pitanja doticala iste teme, njihova razrada (u smislu potpitanja i/ili postavljanja dodatnih, otvorenih pitanja) zavisila je od profesionalnog profila sagovornika (na primer, sa urednicima programa, pitanja su više bila vezana za procedure i organizaciju programa i načina rada u instituciji, dok su se u slučaju autora pitanja odnosila kako na njihov odnos prema istim uslovima rada, tako i na njihove stvaralačke procese. Razgovori su transkribovani i autorizovani (u slučaju usmenih konverzacija), a potom su njihovi delovi korišćeni za izgradnju narativa i analizu pojedinačnih problema u odgovarajućim odeljcima studije.

⁹ O početnom arhivskom istraživanju o izdanjima PGP-RTB/RTS-a i tada dostupnoj dokumentaciji, videti: Maglov 2016a: 10–11. Istraživanje je značajno upotpunjeno pristupom internoj bazi izdanja ove kuće u septembru 2021. godine, regulisanom uslovima navedenim u Ugovoru o poverljivosti podataka br. 04458 od 31.08.2021, između Javne medijske ustanove Radio televizije Beograd-Direkcije RTS Produkcija gramofonskih ploča i kandidatkinje Marije Maglov.

dostupne putem objavljenih ploča i kompakt-disk izdanja, kao i na trakama pohranjenim u Fonoteci Radio Beograda.

1.1.1. Interdisciplinarni aspekti istraživanja

Istraživanje obuhvata problematizaciju i kritičku interpretaciju složenog odnosa između muzike, tehnologije medija i medijske kulture, što će rezultirati razumevanjem i tumačenjem načina na koje se odnos kompozitora/autora i slušalaca prema muzičkom delu menja shodno novim okolnostima i mogućnostima koje pruža medijska kultura. Istraživačka pozicija s koje polazim primarno je muzikološka, pri čemu se muzikologija shvata kao nauka koja „počiva na modelu interdisciplinarne interpretacije i kompetencije, [istakla M.V.H.] koji [...] podrazumeva svakovrsno povratno ukrštanje različitih disciplina na tlu pojedinačnog muzikološkog teksta“ (Веселиновић-Хофман 2007: 49).¹⁰ U disertaciji, međutim, nije primarno sprovođenje metode bliskog čitanja i interpretacije pojedinačnih ostvarenja, već je primat dat analizi korpusa dela objavljenih na nosačima zvuka (u slučaju diskografije), korpusa radiofonских ostvarenja emitovanih na talasima Radio Beograda, praktičnih aspekata stvaranja radiofonских ostvarenja, snimanja i proizvodnje nosača zvuka u datom vremenskom periodu i kontekstu, kao i članaka u periodici koji su se odnosili na pomenute prakse. Reč je, dakle, o raznovrsnim procedurama koje čine osnov za razumevanje produkcije i recepcije obe prakse u medijskoj kulturi.

Ideje za studije slučaja, koje su u širokim potezima bile zamišljene na početku istraživanja, dobile su svoje obličje paralelnim istraživanjem materijala sa novim teorijskim uvidima sticanim tokom godina rada na disertaciji. U tom smislu, studije nisu odabrane tako da reflektuju teorijske postavke, niti je teorijska postavka došla apsolutno posle rada na studijama. Može se reći da je rad na jednom, praktičnom polju, te uvid u konkretne primere situirane u određenom kontekstu, ujedno inspirisao i bio inspirisan polaznim, ali i u hodu sticanim teorijskim znanjima. Ovakav pristup blizak je dinamici između analitičke ontologije

¹⁰ Putem ovog interdisciplinarnog modela, može se „...u raspravama o odnosu muzikologije i njenih saradničkih disciplina proniknuti u pravu prirodu tog odnosa, a time i prevazići njegovo danas često praktikovano ‘internetski ulančano’ zamašno predstavljanje“ (Веселиновић-Хофман 2007: 48). Sagledavajući tri načina na koja dolazi do uodnošavanja muzikologije sa drugim disciplinama, autorka uočava analogiju između njih i relacija do kojih dolazi između različitih medija u okviru višemedijske umetnosti, odnosno u okviru žanrova mikstmedija, polimedija i intermedija. U skladu sa tim, tipovi uodnošavanja muzikološke i drugih nauka, označeni su kao mikstnaučni, polinaučni i internaučni muzikološki žanr (Isto; Веселиновић-Хофман 1998: 17–20).

i etno-ontologije (upor. Piekut 2014: 208),¹¹ pogotovo u onim segmentima rada u kojima je prikupljanje informacija i istraživanje uključivalo i u velikoj meri se oslanjalo na svedočenja samih aktera. U tom smislu, dok je istraživanje usmereno u pravcu teorijskih pretpostavki (istaknutih na početku ovog uvoda), teorijska razrada sprovedena je u skladu s uvidom u prikupljeni materijal i u svedočenja aktera.

Jedan od prvih izazova u početnim koracima istraživanja odnosio se upravo na prirodu informacija i znanja koje o ovoj temi (muzici u medijima i promenama na polju produkcije i recepcije muzike na koje je pojava elektronskih medija uticala) može da se dobije iz specifično muzikološke pozicije, a ne iz one koja je bliža studijama medija. Na primer, među studijama muzike i masovnih medija, značajan je broj onih koje se odnose na analizu medijskih sadržaja/tekstova povezanih sa muzikom. Pitanje je, međutim, da li se na taj način iscrpljuju sve mogućnosti za promišljanje medija i muzike u muzikologiji ili postoje, uže posmatrano, muzikološke perspektive o kojima bi se moglo govoriti?

To, međutim, ne znači da su druge discipline isključene iz ovog narativa, s obzirom na to da je muzikologija shvaćena kao interdisciplinarno naučno polje,¹² odnosno, kao „inherentno multi- i interdisciplinarna“ (upor. Popović Mladjenović, Bogunović, Perković 2014: 16). Naprotiv, u skladu s nekim od mogućih shvatanja interdisciplinarnosti, u pitanju je „transfer metoda iz jedne discipline u drugu (...) ali cilj interdisciplinarnosti ostaje u okviru disciplinarnog istraživanja“ (Nicolescu 2014: 187),¹³ kao i „integracija znanja između disciplina (...) i odnos između (inter)disciplina i društva“ (Frodeman 2010: xxx).¹⁴

¹¹ Džordžina Born (Georgina Born) ističe da „svako istraživanje kulture, uključujući muziku, postoji u tački susreta između dve dimenzije ontologije: ne samo ontologije čvrsto ugrađene u muzički ili kulturalni objekt, već i analitičke ontologije koju donosimo u našu analizu – i koje, kroz projekciju na objekat, može ili da nam omogući da prepoznamo začuđujuću raznolikost postojanja muzike u svetu, ili da opstruira to prepoznavanje“ (Born 2007: 210; 241–242). U pitanju je razlika između, s jedne strane, razumevanja ontologije predmeta izučavanja koje istraživač donosi u istraživanje, polazeći od prethodnih znanja, pretpostavki i uverenja, a s druge, razumevanja koje o onome što se izučava imaju sami akteri, sagovornici i izvori informacija ‘iz prve ruke’. Dok akteri nesumnjivo jesu ključni izvori informacija, prisutna je mogućnost da oni nisu uvek u potpunosti upućeni u sve detalje ‘šire slike’, a pozicija istraživača je u tom smislu privilegovana jer omogućava uočavanje razlika između diskursa informanta i njegovih ili njenih praksi (upor. Piekut 2014: 208–209).

¹² Radi se, pre, o identitetu muzikološke discipline spram transdisciplinarnog načina kretanja kroz mnoštvo disciplina, bez čvrste osnove u jednoj od njih (upor. Veselinović-Hofman 2020: 32). Da je prepoznatljivost pojedinačnih disciplina važna ističe i britanski filozof Piter Ozborn (Peter Osborne): „Inter-, multi- i transdisciplinarnost zavise od reprodukcije i razvoja disciplina između kojih stoje, koje umnožavaju ili prelaze“ (Osborne 2015: 27).

¹³ Prema fizičaru i teoretičaru transdisciplinarnosti Basarabu Nikoleskuu (Basarab Nicolescu), multidisciplinarnost se odnosi na proučavanje teme istraživanja iz perspektive nekoliko disciplina, interdisciplinarnost uključuje prenošenje (ili ukrštanje) metoda iz jedne discipline u drugu, pri čemu, kao i u slučaju multidisciplinarnosti, njen cilj ostaje u okvirima primarne discipline (ili, pak, formiranja sasvim novog,

Ukoliko su ključni koncepti određenih disciplina – pa tako i muzikologije – ‘alati’ pomoću kojih ‘mislimo’ o pojavama u okviru tih disciplina (upor. Randel 1992: 10–22), uticaj teorija medija na metodološke okvire ovog rada primetan je utoliko što se moje interesovanje ne svodi na tekst/sadržaj medija, već na složena pitanja o tome kako medij kao ‘alatka za pisanje’ i prenošenje informacija, utiče na koncepte kao ‘alate mišljenja’.¹⁵ Materijalno-tehnološka realnost i praksa aktera, kao i sami akteri, imaju primat u odnosu na tekst kao zaseban entitet, koji je zapravo uvek deo određene materijalne realnosti i niza medijacija. Neki od ključnih muzikoloških alata su: notacija/zapis, kompozitor/biografija, delo, set muzičkih oblika i/ili žanrova, kanon, produkcija i recepcija, te set binarnih opozicija (upor. Randel 1992: 11–19), kao jedan od alata pomoću kojeg je strukturirana i ova disertacija. U pitanju je dihotomija ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’, koja će naknadno biti detaljnije razmotrena. Pokazne studije, koje se odnose na diskografiju i radiofoniju, problematski su fokusirane tako da dozvoljavaju sagledavanje različitih aspekata medijskog obrta u muzici: na primer (ali ne i ograničeno samo na ove slučajeve), korpusi dela objavljenih na nosačima zvuka otvaraju pitanja o formaciji kanona, a sagledavanje radiofonske prakse upućuje na razmatranje materijalno-tehnoloških i institucionalnih okvira na delovanju autora. Muzikološki koncepti ukrštaju se sa konceptima studija medija, teorija medija i teorija medijacije, sociologijom tehnologije, sociologijom, studijama kulture, teorijom umetnosti, (primenjenom) estetikom, institucionalnom teorijom, filozofijom nauke, teorijom recepcije, kako bi omogućili revidiranje načina na koji se misli muzika u medijima, odnosno, muzika nakon medijskog obrta. Dakle, stečeni uvidi iz teorije medija i drugih disciplina ne teku paralelno niti su u jukstapoziciji sa muzikološkim konceptima i problemima. Ove discipline nisu podjednako zastupljene u narativu disertacije, pri čemu se ne formira svojevrsno transdisciplinarno polje znanja, već se ti uvidi dovode u odnos interakcije, mešanja, povezivanja i integracije sa muzikološkim znanjem, što studiju određuje

interdisciplinarnog polja). Transdisciplinarnost se odnosi na razumevanje sveta na osnovu jedinstvenog znanja, odnosno, onog koje je istovremeno između ili preko različitih disciplina (upor. Nicolescu 2014: 187).

¹⁴ Filozof Robert Frodeman (Robert Frodeman) ističe da se ova definicija interdisciplinarnosti koristi prevashodno u SAD, dok u Evropi isti opis pre podrazumeva transdisciplinarnost. Čini se da je glavna razlika koju on ističe između inter- i transdisciplinarnosti u tome što se transdisciplinarnost odnosi na proizvodnju znanja koja uključuje razmenu između akademskog i neakademskog sektora (upor. Frodeman 2010: xxx).

¹⁵ Prema nemačkom filozofu Fridrihu Ničeu (Friedrich Nietzsche), „naši alati za pisanje rade i na našim mislima“ („Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“). Ova Ničeova misao javlja se kao motiv u pisanju Fridriha Kitlera (upor. Kittler 1999: 200–210). Ovde je možda najvažnije napomenuti da Kitler, isticanjem navedene misli, sugeriše materijalne i tehnološke osnove naših intelektualnih operacija, to jest ideju da „mediji determinišu našu situaciju koja – upkos tome ili zbog toga – zaslužuje deskripciju“ (Isto: xxxix). Upor. Van Loon 2008: 4.

kao interdisciplinarnu (upor. Thompson Klein 2010: 16).¹⁶ Koncepti koje koristimo kao muzikološke ‘alate’ podložni su promenama ili prilagođavanjima ukoliko predmet proučavanja to zahteva, kako bi se došlo do zadovoljavajućeg stepena razumevanja određenih problema.¹⁷ Drugim rečima, u pitanju je svojevrsan ‘integrativni’ pristup, u kojem se koncepti drugih disciplina integrišu u primarnu disciplinu (u ovom slučaju muzikologiju), čime se prevazilaze granice dotadašnjeg znanja i teži se proizvodnji novog, koje može da odgovori izazovu kompleksnih polaznih istraživačkih pitanja.¹⁸

Muzikologija u tom smislu predstavlja posebno polje recepcije muzike i medija i njihovih složenih međurelacija. Jedna temeljna rasprava na srpskom jeziku o načinima na koje je o muzici u medijima raspravljano, kao i o potencijalno novim metodološkim pristupima tematskoj oblasti do sada je, kako mi je u ovom trenutku poznato, izostala.¹⁹ U uvodu sledi izlaganje osnovnih teza istraživanja, konceptualnih i hronoloških koordinata, pomenute dihotomija ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ pomoću koje su strukturisane studije slučaja, strukture izlaganja i, najzad, pozicioniranja studije u odnosu na postojeću literaturu koja se odnosi na široko polje muzike i medija.

¹⁶ U pitanju je određivanje metodologije prema taksonomiji (inter)disciplinarnosti koju predlaže Džuli Tompson Klajn (Julie Thompson Klein). Značajno je navesti i njeno objašnjenje motivacije za interdisciplinarnost u metodologiji kao želje za poboljšanjem kvaliteta rezultata, pri čemu je tipična aktivnost pozajmljivanje metoda ili koncepta iz druge discipline sa ciljem ispitivanja hipoteze, da bi se odgovorilo na istraživačko pitanje ili da bi se pomoglo razvijanje teorije (Thompson Klein 2010: 19). Interdisciplinarnost u teoriji podrazumeva kao rezultat „konceptualne okvire za analizu partikularnih problema, integraciju propozicija kroz discipline i novu sintezu zasnovanu na kontinuitetima između metoda i analogija“ (Isto: 20).

¹⁷ U nekim slučajevima, ovo prilagođavanje koncepata zahteva „...samosvesni dijalog, kriticizam ili opoziciju u odnosu na intelektualna, estetička, etička ili politička ograničenja ustanovljenih disciplina, ili status akademskog istraživanja uopšte – transpoziciju naglaska Šantal Muf (Chantal Mouffe) na antagonizmu kao konstitutivu političkog na plan politike znanja“ (Born 2007: 211). Ovim modusom interdisciplinarnosti, koji Džordžina Born (Georgina Born) naziva agonističko-antagonističkim, ističe se „kako ova vrsta interdisciplinarnosti proizilazi iz posvećenosti ili želje da se izazovu ili prevaziđu date epistemološke i ontološke osnove istorijskih disciplina – potez koji novu interdisciplinu čini nesvodivom na discipline koje su njene ‘prethodnice’“ (Born 2007: 211). Dakle, za Born, ovaj modus interdisciplinarnosti rezultira novom ‘interdisciplinom’. Druga dva modusa koja navodi su integrativno-sintetički (*integrative-synthesis*) i subordinantno-uslužni (*subordination-service*).

¹⁸ „Kao ‘integrativni interdisciplinarni’ [‘integrationist interdisciplinarians’], verujemo da integracija treba da bude cilj interdisciplinarnog rada, zato što se integracija obraća izazovu kompleksnosti, te da se interdisciplinarno proučavanje oslanja na postojeće disciplinarno znanje transcendirajući ga putem integracije, slobodno pozajmljujući metode iz disciplina kada je to adekvatno, kao i da teži proizvodnji novog znanja i postizanju tog cilja putem procesa integracije“ (Popović Mladjenović, Bogunović, Perković 2014: 23)

¹⁹ Kada je u pitanju inostrana literatura, takođe se nisam susrela sa jednom obuhvatnom raspravom koja bi se odnosila na ovu temu, iako studije usmerene na pojedinačne probleme vezane za muziku i medije postoje. Ipak, o tome da je ovo tek relativno skoro ostvaren rezultat, govori i činjenica da su još 2010. godine Tompson Klajn i Parnkat istakli da muzikologija, kao ni istraživanje umetnosti i vizuelne kulture, nema jasno definisane ni snažne veze sa interdisciplinarnim poljima kao što su studije kulture i studije medija (Thompson Klein i Parncutt 2010: 144). U tom smislu, interdisciplinarno umrežavanje muzikologije sa studijama medija, dodatno je usložnjeno činjenicom da „...studije medija i komunikacije nisu bile sadržane ni u jednoj eksplicitnoj disciplini, sa sopstvenim predmetom. Interdisciplinarnost je bila od suštinskog značaja za njihovo razumevanje.“ (Briggle i Christians 2010: 221).

1.2. Polazne hipoteze

Tehnologija medija koja se pojavljuje krajem 19. i razvija se tokom 20. veka pruža nove uslove za produkciju i recepciju muzike. Shvatanje tehnologije koje će biti zastupljeno u radu dolazi iz domena sociologije tehnologije, to jest, preciznije, iz one njene grane koja zastupa ideju o društvenoj konstrukciji tehnologije (Bijker *et al.* 2012). Ovo shvatanje podrazumeva međusobnu uslovljenost društva i tehnologije. To znači da nove tehnologije pružaju nove mogućnosti i usmeravaju aktivnosti korisnika, ali i da su same bile oblikovane i ‘birane’ (u smislu najprihvatljivijih rešenja od nekoliko ponuđenih) i institucionalizovane u skladu s tim koliko su odgovarale namerama korisnika (Isto).

U svojoj studiji koja se odnosi na kritiku savremenih muzikoloških istraživanja, teoretičar muzike Kevin Korsin (Kevin Korsyn) započinje poglavlje o uslovljenosti istraživanja medija pitanjem „ko smo mi?“ i nudeći kao odgovor jednu rečenicu teoretičara psihoanalize Žaka Lakana (Jaques Lacan): „Vi ste sada, beskrajno više nego što mislite, subjekti instrumenata koji, od mikroskopa pa do radija i televizije, postaju elementi vaše egzistencije“ (nav. prema Korsyn 2003: 143). Drugim rečima, internalizacija tehnologije određuje nas kao subjekte. Međutim, ovo zapažanje ne kreće se nužno u pravcu tehnološkog determinizma. Naprotiv, u našoj internalizaciji medija (i medijske tehnologije) postoji potencijal za subverziju (koji uvek postoji tamo gde postoji hijerarhijski odnos moći), jer u odnosu na medijski sistem u kojem živimo „možemo pregovarati, ponovo izmišljati, opirati se, ponovo prilagoditi, subvertirati i kritikovati ga“ (Ibid: 145). Korsin uočava ovaj subverzivni potencijal i u odnosu između muzičkih praksi i medijske tehnologije. Slično zapažanje iznose i Bolter (Jay David Bolter) i Grusin (Richard Grusin), kada navode:

Kao što je toliko kritičara medija prepoznalo, mi danas vidimo sebe u dostupnim medijima i kroz njih. (...) To ne znači da je naš identitet u potpunosti determinisan medijima, već pre da mi angažujemo medije kao sredstva za definisanje naših ličnih i kulturalnih identiteta. Kako mediji postaju simultano tehnički analogni našim identitetima i njihovi društveni izrazi, mi postajemo simultano i subjekti i objekti savremenih medija (Bolter i Grusin 1999: 231).

Za moju tezu ova dinamika odnosa je važna zbog pretpostavke da je odnos između muzike i medija višesmeran i da zavisi od više činilaca.

Ukoliko se muzika shvati kao društvena praksa, postavljaju se sledeća pitanja: U kakvom su međusobnom odnosu tehnologije medija i muzika i šta taj međudnos znači za muzičko

delo i muzičke prakse u kontekstu medijske kulture? U potrazi za odgovorima na ova pitanja, u radu ću poći od nekoliko pretpostavki:

1. Delovanje stvaralaca, izvođača, producenata, radnika na polju muzike, kulture i medija različitih usmerenja (muzički pisci, urednici radijskih programa, snimatelji, montažeri i drugi) i publike podrazumevaju društvenu umreženost i aktivnost. Pri tome, muzika je društvena praksa ne samo stoga što podrazumeva takve aktivnosti, već i zato što je kao zvučno organizovana celina društveno strukturirana.²⁰
2. Tehnologija medija i medijska kultura ne čine jednostranu determinantu muzike. Upotreba određenih medija i tehnologija, njihova standardizacija i institucionalizacija, direktno su uslovljene njihovom podobnošću za određene muzičke prakse. To znači da pojava novog elektronskog sredstva ne znači nužno da će ono biti prihvaćeno u kompozitorskoj ili izvođačkoj praksi, već da i samo može biti modifikovano u odnosu na zahteve koje postavljaju kompozitor, izvođač ili publika. U tom smislu, ideje i objekti putem kojih se one materijalizuju su kokonstitutivni.
3. Produkcija i recepcija muzike jesu rezultat složenih međuodnosa koji postoje između muzičkih praksi i tehnologije medija/medijske kulture. Iako tehnologija ne determiniše muzičke prakse, ona je deo formativnog procesa i mreže odnosa, koji uključuju i materijalno-tehnološke okvire u kojima se muzika događa. Drugim rečima, na delu je stalni proces medijacija iz kojih proizilazi ova dihotomija.
4. Ispitivanje navedenog međuodnosa razvijam u nekoliko pravaca, a na osnovu sledećih pitanja:
 - a) kako tehnologija medija i medijska kultura utiču na kompozitorske poetike i na proces nastanka muzičkog dela, odnosno, na njegovu produkciju?
 - b) kako muzičko delo biva posredovano u okviru medijske kulture (kako je reprezentovano u medijima, kako se distribuira, kako se plasira u okviru medijskih institucija)?

²⁰ Prema etnomuzikologu i antropologu Stivenu Feldu (Steven Feld), cilj kritičke antropologije muzike jeste da se „prevaziđe dualizam muzika/društvo analizom ‘zvučne strukture kao društveno strukturirane, odnosno, muzičkih kultura kao imanentno društvenih‘“ (Born 2007: 220). O kategorizaciji društvene medijacije muzike vidi: Isto: 232. Videti takođe: Милановић 2007.

c) kako se muzičko delo percipira i recipira u promenjenim uslovima slušanja u kontekstu medijske kulture?

5. Medijski obrt se odvija u ravni promena medijske ekologije²¹ i kulture (dakle, u institucionalizaciji određenih uređaja u sistem i mrežu medija komunikacije, koji su u dijalektičkom odnosu sa društvom, kulturom, ekonomijom i politikom). S druge strane, medijski obrt je nemoguće promišljati ukoliko ideja o medijaciji kao uslovu za svaki događaj kulture ne uključuje i svest o mediju kao tehničkom sredstvu. Potrebno je, dakle, da svojevrsni medijski obrt postane 'vidljiv' i 'čujan' i u mišljenju o muzici.

1.3. Konceptualne i hronološke koordinate

1.3.1. Mediji i medijski obrt

Pojava uređaja za snimanje i reprodukovanje zvuka drastično je uticala na produkciju i recepciju muzike, a to može da se shvati kao „fundamentalni tehno-istorijski događaj“ (nav. prema Fiebig 2015: 202). U pitanju je niz uređaja koji su omogućili snimanje i/ili reprodukovanje zvuka i zahvaljujući kojima je postalo moguće generisati nove zvukove (što podrazumeva pojavu elektronskih instrumenata, te njihovu potonju institucionalizaciju u elektronskim studijima, najčešće pri radijskim ustanovama). Od različitih aparata koji su konstruisani, pojedini su dalje usavršavani, ili odbacivani, ili im je prvobitna namena promenjena, spletom različitih okolnosti (koje u značajnoj meri uključuju i njihovu profitabilnost i mogućnost komercijalne eksploatacije). Povezivanjem u komunikacijsku mrežu neki od uređaja su institucionalizovani, kao i prakse njihovog korišćenja.²² Na taj način, postali su mediji masovne komunikacije.

²¹ Ekologija se može razumeti kao uvek nastajuće, hibridno grupisanje mnogih, različitih vrsta stvari (bioloških i tehnoloških, organskih i neorganskih), koje su upletene u mrežu relacija (Cf. Piekut 2014: 212). Pod sintagmom medijska ekologija mislim na okruženje koje čine ljudi, priroda i tehnologija u međusobnoj interakciji, a koje u znatnoj meri konstituiše tehnologija medija i komunikacija (pri čemu medijima elektronske masovne komunikacije dodajem i nove vidove transporta koji su uticali na promene načina života i komuniciranja, kao što su automobil i avion, te sve veća industrijalizacija). Zvučno okruženje pojedinaca tako u velikoj meri čine buka mašina i saobraćaja, te sadržaja koji dolaze putem elektronskih masovnih medija. Medijske ekologije su „tehnološki kreirane sfere interakcije koje društvo naseljava“ (Niebisich 2012: 3).

²² Tekstualni, vizuelni i audiovizuelni arhivi, te 'stari' mediji, koji nisu ušli u upotrebu i/ili su odbačeni, kao i tekstovi o medijima i analiza načina na koji je o njima pisano predstavljaju predmet izučavanja posebnog teorijskog polja koje se naziva medijska arheologija. Nastalo pod uticajem različitih teoretičara i spektra njihovih ideja, njegove glavne crte jesu otpor narativima o medijima koji su kanonizovani i pisanje alternativnih istorija. Teoretizacija arhiva i diskurzivnih praksi francuskog teoretičara Mišela Fukoa (Michel Foucault) jedan je od glavnih uticaja, uz pristup diskurzivnim mrežama nemačkog teoretičara medija Fridriha Kitlera (Friedrich Kittler). Uostalom, u knjizi *Gramophone, Film, Typewriter* Kitler donosi niz tekstova savremenika pojave ondašnjih novih tehnologija i analizira njihovu recepciju. Međutim, Kitler se ogradio od medijske arheologije kao teorijskog polja. Upor. Huhtamo and Parrika 2011, dostupno na <https://www.ucpress.edu/book/9780520262744/media-archaeology>.

S obzirom na navedeno, uređaje poput radija i nosača zvuka (ploča), ne posmatram kao izolovane tehničke aparate, već mislim upravo na mrežu uspostavljenih odnosa, s fokusom na muziku u tim odnosima. Oni postoje u institucionalizovanom sistemu društvenih odnosa i podrazumevaju određeni skup konvencija i praksi njihove upotrebe, kreiranja i proizvodnje sadržaja. Medije shvatam kao „objekte u svetu, koji učestvuju u različitim sistemima razmene: jezičkim, kulturalnim, društvenim i ekonomskim“ (upor. Grusin 2015: 129: 22). Mediji su, dakle, sredstva komunikacije i sredstva prenosa i čuvanja podatka i informacija i složen institucionalni sistem u kojem ova sredstva funkcionišu. Složenost termina medij, koji se u osnovi odnosi na sredstvo ili sredinu kojom se vrši posredovanje, znači da sve ono što može da posluži kao prenosnik određene namere ili poruke između pošiljaoca i primaoca može da bude imenovano kao medij (Hartley 2002: 142; Davies 2011: 48). U užem smislu i u svakodnevnoj upotrebi ovog termina, mediji se odnose na elektronska, analogna i digitalna sredstva masovnog prenosa informacija.²³ Namera mi je da se u disertaciji fokusiram na one medije koji su prevashodno zvučni – a to su radio i nosači zvuka (ploče, kasete i kompakt diskovi).²⁴

²³ Kako pojašnjavaju Brigg (Adam Brigg) i Kliford G. Kristians (Clifford G. Christians), krajem 19. veka, kada je došlo do ubrzane pojave, kumulacije i umrežavanja elektronskih sredstava za komunikaciju i transmisiju, termin „mediji“ [‘the media’] postaje zajednički termin koji se odnosi na: 1) institucije i organizacije u kojima ljudi rade sa medijima komunikacije (štampa, filmska industrija, radio, izdavaštvo, itd), 2) kulturalne produkte tih institucija (vrste štampe, filmovi, radijski i televizijski programi itd.) i 3) materijalne forme medijske kulture (novine, knjige, radio predajnici, radio uređaji, filmovi, studiji za snimanje, trake, diskove, itd.“ (Brigg i Christians 2010: 221).

²⁴ Iako bismo ove medije mogli da posmatramo kao isključivo audio medije, jer u procesu posredovanja sadržaja putem njih vizuelni sadržaj nije prisutan, zanimljivo je stanovište muzikologa Nikolasa Kuka (Nicholas Cook) da se muzika gotovo uvek može posmatrati kao multi-medijalna praksa. Na primer, iako praksa javnog koncerta u 19. veku podrazumeva akcenat na kontemplativnom slušanju – te, time, na sam zvuk – Kuk ističe važnu ulogu koju u događaju koncerta ima vizuelna dimenzija posmatranja orkestra i dirigenta u akciji (Cook 1998: 266). Kodovi oblačenja, kao i prostora u kojem se koncert sluša, značajno utiču na recepciju muzike. Sa druge strane, kada je u pitanju medij ploče, sa kojim je naglašen individualni akustički prostor i koncentrisano slušanje neometano drugim stimulansima, ističe se uloga koju omoti ploča imaju u ukupnoj kulturi slušanja ploča. Evan Ajzenberg (Evan Eisenberg), tako, navodi važnost omota ploča ili pratećeg teksta u knjižicama, odnosno, sižea u slučaju opera, obzirom na to da neprijatnost koja nastupa kada pojedinac ne zna gde da usmeri svoj pogled, pogotovo ukoliko se slušanje odvija u prisustvu drugih (upor. Eisenberg 2005). Simptomatično je da se u slučaju recepcije radiofonske umetnosti ističe asocijativnost koja utiče na formiranje ‘mentalnih slika’, ‘mentalnih’ ili ‘unutrašnjih’ filmova, ‘unutrašnjeg’ teatra itd. U mreži radiofonskih stvaralaca, posebnu važnost imao je niz festivala i takmičenja (*Prix Italia*, *Prix Monaco*, *Acustica International*, *Karl-Szuka-Preis*, *Jugoslovenska nedelja radija*, *Fedor*, da nabrojam samo neke od njih), na kojima su radijski poslenici zajedno slušali različita ostvarenja, čime je sam događaj imao određen vizuelni stimulans, ekvivalentan koncertnom. U nekim slučajevima, poput prvog *Acustica International* festivala, program usmeren prevashodno ka radijskoj umetnosti, evidentno je prerastao u multimedijalni događaj s obzirom na to da je program obuhvatao medijske instalacije postavljene širom Kelna. Više o tome u: Schöning 1985. U tom smislu, zvučni mediji se kao takvi mogu shvatiti uslovno, a ovde ih tako imenujem zbog toga što dominantno angažuju čulo sluha naspram drugih čula.

Pod medijskim obrtom²⁵ podrazumevam brojne promene koje su se krajem 19. i početkom 20. veka odigrale na polju (audio) tehnologija, a koje su imale značajne posledice po produkciju i recepciju muzike. U pitanju su: 1) pojava uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka, 2) pojava brojnih elektronskih instrumenata i uređaja, te tehnika rada u elektronskom studiju, 3) pojava radija i drugih sredstava masovne komunikacije. Iako se ove pojave mogu razmatrati kao posebna polja proučavanja i zasebni društveni, tehnološki, ekonomski i kulturološki fenomeni, one se neminovno prepliću, a posmatrane iz perspektive istorije muzike, uočava se da su pripremile, odredile, usmerile način na koji se (danas) stvara i percipira muzika. Na primer, kako navodi kompozitor i istoričar muzike Tom Holms (Thom Holmes), može se reći da je sva muzika danas elektronska upravo zbog elektronskih medija komunikacije, s obzirom na to da kompozitori misle drugačije o muzici koju stvaraju, a slušalačko iskustvo posredovano medijima drugačije je od iskustva slušanja čina izvođenja muzike u trenutku kada se dešava (upor. Holmes 2005: 1). Zbog toga pojavu i efekte elektronskih medija komunikacije u ovom radu tumačim pomoću koncepta *medijskog obrta* u muzici (s obzirom na to da se njihova pojava predstavlja revolucionarni, prelomni momenat u istoriji).²⁶

1.3.2. Simbolični vremenski graničnici

Kao godinu medijskog obrta u muzici simbolično uzimam 1878. godinu, u kojoj je američki pronalazač i preduzetnik Tomas Edison (Thomas Edison) patentirao fonograf kao prvi funkcionalni uređaj za snimanje i reprodukciju glasa/zvuka, koji je potom nekoliko decenija bio zastupljen i na tržištu nosača zvuka, pored gramofona. Gramofon Emila Berlinera (Emil Berliner), američkog izumitelja nemačkog porekla, prvi je uređaj za reprodukciju zvuka (nastao deceniju kasnije) koji je omogućavao njegovu masovnu reprodukciju na nosaču, te

²⁵ Prema *Rečniku srpskog jezika Matice srpske* (2011: 835) obrt označava: 1. preokret, promenu; 2. opticaj, cirkulaciju (novca, kapitala), 3. izraz, frazu. Koristim ga kao sinonim za preokret i promenu. Preokret označava novi (obično nagao i značajan) zaokret u razvoju nečega: - u borbi; 2a. naglu promenu stanja: - u duši, b. naglu, veliku promenu društveno-političkog uređenja, prevrat: - istorijski (isto: 1003). Kada je u pitanju srpska muzikologija, jedna od prvih asocijacija je srodan termin „zaokret“, koji se u ovom kontekstu odnosi na stvaralaštvo kompozitora Praške grupe nakon Drugog svetskog rata, odnosno, na njihovo prividno odstupanje od avangardnih težnji ispoljenih u kompozicijama nastalim u međuratnom periodu. Napominjem da se ovim zaokretom i njegovim kasnijim tumačenjima neću baviti.

²⁶ Ističem, ipak, da fonograf nije uređaj koji se pojavio *ex nihilo*, već da mu je prethodio niz izuma koje je Edison vešto iskoristio za svoj izum (upor. Kittler 1999: 27), kao i da su se gotovo u isto vreme javljali veoma slični pronalasci među kojima je onaj koji je prvi patentiran ostao zabeležen kao revolucionarni tehnološki događaj. Slično se može reći za niz drugih izuma, ne samo kada su audio-tehnologije u pitanju, s obzirom na to da tehnološki pronalasci nisu nužno izolovani izumi istaknutih pojedinaca, već rezultati distribuirane kreativnosti i inovacije. Više o razvoju tehnologija za snimanje i reprodukciju zvuka, kao i potonjih medija nosača zvuka i radija, biće reči u odgovarajućem poglavlju.

pojedini autori upravo ističu ovaj momenat kao prelomni trenutak u istoriji audio-tehnike (Mijić 2021: 15, 17).²⁷ Naglašavam da, ipak, 1878. godina ima veći značaj: tada je prvi put realizovana i patentirana mogućnost snimanja i reprodukovanja zvuka na nosaču, čime ideja beleženja i reprodukcije zvuka postaje materijalizovana u kulturi. Ideja zapisa muzike se na ovaj način fundamentalno menja, jer je reifikacija muzike²⁸ do tada bila dostupna samo u vidu notnog zapisa, a sam zvuk izvođenja nije bilo moguće zabeležiti i ponovo slušati. Ovaj način reifikacije muzike je, osim na stvaranje i slušanje muzike uticao i na muzičku industriju,²⁹ a time i na oblikovanje muzičke kulture u 20. veku, o čemu će posebno biti reči. Fonograf se javlja u „osnivačkom dobu medija“ (*Mediengründerzeit*),³⁰ kada se postepeno formiraju novi mediji i industrije medija, menja se način komunikacije, kao i društvene i kulturalne navike.

U tom smislu, ovaj period jeste začetak i zametak onoga što će se dešavati tokom 20. veka na polju snimanja, produkcije i reprodukcije zvuka, sve do afirmacije digitalne tehnologije. Stoga, prevlast digitalne tehnologije u poslednjim decenijama 20. veka predstavlja i gornji graničnik razmatranja u ovoj studiji. To se odnosi na 1) produkciju muzike, što uključuje kako upotrebu računara u stvaranju muzike različitih žanrova kao i na 2) recepciju, na koju utiče pojava digitalnih fajlova za prenos zvučnih informacija, poput .mp3 i .wav formata, kao i digitalnih platformi za preuzimanje i ‘strimovanje’³¹ muzike.

²⁷ Evidentno je da bi se, alternativno, o koncepciji medijskog obrta moglo raspravljati u pluralu, kao nizu medijskih obrta: značajnih godina u kojima su se na planu tehnologije, industrije i njihovog delovanja u kulturi i društvu desili pomaci koji su prelomno uticali na dotadašnje medije nosača zvuka i radija. Tako se, na primer, 1948. godina nesumnjivo može istaći kao godina obrta, s obzirom na to da se te godine na tržištu pojavljuje ploča dugog trajanja (*long-play*, dalje LP), te da magnetofon i magnetofonska traka postaju dostupni na tržištu, omogućavajući sasvim nove načine rada sa snimljenim materijalom. O ovome će, takođe, više reči biti u odgovarajućem poglavlju.

²⁸ Reifikacija muzike odnosi se na medijske i tehnološke procese koji dozvoljavaju opredmećivanje apstraktnog toka muzike. To su pojava muzičkog zapisa, tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka, a potom i digitalizacije tih tehnologija, kojom se fizički nosač zvuka zamenjuje digitalnim fajlom (upor. Zagorski-Thomas 2014: 5–6).

²⁹ Tehnologije koje su omogućile reifikaciju muzike, pruživši joj mogućnost da se veže za određeni objekat, a ne samo za izvođenje kao efemerni događaj, istovremeno su podstakle komodifikaciju muzike. Prva od tih tehnologija bila je štampa, a sa štampanjem muzičkih partitura, uz organizaciju koncerata, uspostavljala se i razvijala muzička industrija. Međutim, tek tehnologija snimanja zvuka omogućila je da se izvođenje u celini reifikuje i komodifikuje. U tom smislu, koncept medijskog obrta u muzici podržava i argument o medijskim obrtima u muzičkoj industriji.

³⁰ *Mediengründerzeit* je kovanica koja referira na historiografski pojam na nemačkom jeziku *Gründerzeit* – osnivačko doba, doba osnivanja – pod kojim se misli na osnivanje Drugog nemačkog carstva (1871). Nemački teoretičar medija Fridrih Kitler ovaj pojam modifikuje kako bi naznačio početak medijskog doba (Withrop-Young and Wutz 1999: xxvii). U istoj godini kada i fonograf, pojavio se prototip Remington pisaaće mašine, a 1897. godine kinetoskop. Ova tri uređaja Kitler izdvaja kao simptomatične za istoriju i teoriju medija, a posebno elektronskih masovnih medija 20. veka.

³¹ ‘Strimovanje’ je pojam izveden od engleskog glagola *to stream*, a koji označava akciju slušanja muzičkih i zvučnih sadržaja putem *streaming* servisa. *Streaming* označava način pristupa sadržajima. Korisnici pristupaju

Konkretno, godinu pojave digitalne platforme Napster (Napster, 1999) uzimam kao simboličnu godinu sledećeg (dramatičnog) preokreta u istoriji medija.³² Digitalna tehnologija je podstakla i svojevrsnu demokratizaciju: šira dostupnost uređaja kojima je moguće stvarati, snimati i reprodukovati muziku (koji su do tada prevashodno bili dostupni određenim grupama stvaralaca pri institucijama, mahom radijskim, koje su raspolagale odgovarajućom studijskom tehnikom) podstakla je korisnike, kojima ove aktivnosti ranije nisu bile dostupne, da se bave produkcijom/stvaranjem muzike.

Ova dva simbolična događaja u istoriji medija, pa i istoriji muzike, predstavljaju svojevrsne vremenske graničnike problema koji razmatram. On je u izvesnoj meri komplementaran s podelom audio-tehnologije na njenu klasičnu, modernu i postmodernu epohu (upor. Mijić 2021: 7–8). Iako se ova podela, dakle, prevashodno odnosi na audio-tehnologiju, a ne na medijsku tehnologiju uopšte, ona korespondira sa događajima i periodima koje razmatram imajući u vidu medijski obrt u muzici. Klasična epoha obuhvata period od izuma telefona (1876) Aleksandra Grejema Bela (Alexander Graham Bell) i fonografa do, okvirno, Drugog svetskog rata (Isto: 11). U ovom periodu se akustika sjedinjuje s tehnologijom (Isto: 13), a postaje evidentna činjenica da muzički sadržaji temeljno utiču na razvoj audio-tehnike, te medija nosača zvuka i radija (upor. Isto: 17, Tschmuck 2012: 23). Dakle, ubrzo nakon uspostavljanja industrije za proizvodnju uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka, te njihove pretežne standardizacije,³³ fokus se pomera na muzičke

bazi podataka i, na primer, slušaju muziku na zahtev, uz mogućnost kupovine digitalnih fajlova. *Livestreaming* je prenos uživo, slično direktnom prenosu na televiziji. *Streaming* platforme za prenos muzike omogućavaju korisnicima pristup velikoj bazi muzičkih sadržaja, među kojima korisnik bira one koje će u odabranom trenutku da sluša i kupi. Takve platforme su Spotify, Deezer, Tidal, Apple Music, Amazon Music, SoundCloud. Ove platforme se prepoznaju i pod odrednicom Web 2.0, koja se odnosi na participatornu kulturu, orijentisanu ka sadržajima koje generišu korisnici, uslovno rečeno 'otvorenu' (jer određene hijerarhije i kontrole sadržaja, na primer, u određenim geografskim područjima postoje i ukazuju na političke implikacije raspolaganja informacijama i njihove dostupnosti), društveno umreženu, te obeleženu medijskom konvergencijom.

³² Pojava Napstera i mogućnosti deljenja digitalnih muzičkih fajlova putem interneta dramatično je uticala na nekoliko polja relevantnih za produkciju i recepciju muzike: učinila je upitnim fizičke nosače zvuka, uticala na pojavu novih uređaja (poput iPod-a kompanije Apple), te na pojavu *streaming* servisa, te, potom, na ponovni rast značaja sektora koncerata i festivala (*live music*) u okviru muzičke industrije. Isto tako, digitalizacija je učinila pirateriju, nelegalno presnimavanje i štampanje nosača zvuka, jednostavnijim poduhvatom, pa time i zastupljenijim nego u prethodnim decenijama. Videti istaknute događaje iz društvene istorije tehnologije i medija (koje sam smatrala relevantnim i za razmatranje muzike u 20. veku) u Prilogu Tabela br. 1 – Hronologija.

³³ U toku poslednje decenije 19. veka, 'rat' između različitih proizvođača koji su pioniri industrije nosača zvuka (poput *Edison Speaking Phonograph, Co.*, Berlinerove kompanije *The Gramophone Co.*, udružene kompanije Eldridža Džonsona /Eldridge Johnson/ i Berlinera, *Victor Talking Machine*, te *Columbia Graphophone*) vodio se pre svega na polju uređaja i borbe za prevlast fonografa ili gramofona. Dok je gramofon, Berlinerov izum, prevladao na tržištu (iako se proizvodnja fonografa i voštanih valjaka održala do treće decenije 20. veka), razlike u proizvodnji i kvalitetu gramofona i ploča uticale su na rat između kompanija *Victor* i *Columbia*, koji je trajao do 1902. godine, kada su kompanije postigle dogovor o razmeni patenata, koji je uticao na niz manjih

sadržaje i na repertoare koji mogu da budu snimljeni i ponuđeni na tržištu, što, iz perspektive industrije, podrazumeva procenu o potencijalnom uspehu određene muzike na tržištu. U ovom periodu takođe se pojavljuju prva pojačala, mikrofoni i zvučnici, koji su omogućili prelazak sa mehaničkog (akustičkog) snimanja na elektronsko, te pojava radiodifuzne mreže, kao i prvi magnetofoni (prvo sa žicom, 1896, a potom i sa trakom od tridesetih godina 20. veka).³⁴ Moderna epoha obuhvata period razvoja i vrhunca analogne tehnologije nakon Drugog svetskog rata, kada je audio-tehnologija za rad sa zvukom bila dostupna uskom krugu pojedinaca koji su mahom radili u elektronskim studijima pri radiodifuznim institucijama. Digitalna epoha s kraja 20. i početka 21. veka podrazumeva uvođenje digitalne tehnologije, koja je ubrzo prevladala analognu u različitim aspektima savremene tehnologije i industrije, pa tako i u audio-industriji. Ona je takođe višemedijska, obeležena medijskom konvergencijom, remedijacijom i participativnošću.³⁵ Moderna i digitalna epoha se takođe razlikuju po estetskim paradigmatama koje se odnose na kvalitet reprodukovanog zvuka: dok se u modernoj epohi formira ideja o zvučnoj slici visoke vernosti, koja treba slušaocu precizno da predstavi 'realna' zvučna događanja na virtuelnoj pozornici (što omogućava stereofonska tehnologija), digitalnu epohu karakteriše odsustvo jedinstvenog kriterijuma i vrednovanje dopadljivosti uprkos tehničkim nesavršenostima (upor. Mijić 2021: 9).

U ovoj disertaciji prevashodno ću se baviti prvom i drugom epohom, a u okviru pomenutih vremenskih graničnika. Period od 1878. godine do Drugog svetskog rata važan je zbog materijalizacije zvuka na nosačima u vidu snimanja i reprodukcije, što je po sebi predstavljalo novinu i uticalo na postepeno formiranje medijske ekologije i medijske kulture, kao svakodnevice oblikovane na način koji podrazumeva izrazitu interakciju sa medijima masovne komunikacije. S obzirom na to da se originalno istraživanje diskografije i radiofonije u institucionalnom okviru Radio Beograda odnosi na drugu polovinu veka, značajan deo studije odnosiće se na koncept medijskog obrta posredovan ovim muzičkim praksama.

Dakle, u naznačenom vremenskom okviru razmatram pojavu pomenutih dostignuća u vidu uređaja za snimanje, produkciju i reprodukciju muzike, kao i njihovo umrežavanje u

kompanija u smislu postavljenog industrijskog standarda. Od tada su se pokušaji dominacije na tržištu vodili pre svega na terenu repertoara koji su određene kompanije nudile na svojim izdanjima. Upor. Tschmuck 2012: 23.

³⁴ Detaljnije u Prilogu Tabela br. 1 - Hronologija, te u poglavlju o razvoju tehnologije.

³⁵ Medijska konvergencija označava uzajamno prožimanje različitih medija koji su tokom 20. veka bili odvojeni (npr. radio, štampa, televizija). Zahvaljujući digitalnoj tehnologiji, granice među njima se brišu, te interent postaje univerzalna mreža putem kojih se razmenjuju različiti višemedijski sadržaji. Takođe, ranije razdvojene uloge stvaralaca/producenata i recipijenata/konzumenata, sve se više prepliću (upor. Winter 2013).

sistem masovnih medija, u dijalektičkom odnosu sa praksama produkcije i recepcije muzike. Nadovezujući se na pomenutu Holmsovu opasku da je sva muzika danas elektronska, a to znači, stvorena i reprodukovana pomoću elektronskih sredstava, kao jedno od glavnih ontoloških svojstava muzike u medijskoj kulturi ističem ‘rekordabilnost’ (engl. *to record* = snimiti, *recordable* = ono na šta se nešto može snimiti). U pitanju je pojam koji se odnosi na mogućnost muzike i zvuka da budu snimljeni i recipirani putem uređaja za reprodukciju. Ovaj koncept preuzimam od nemačkog pisca i eksperimentalnog muzičara Geralda Fibiga (Gerald Fiebig), koji pod njim prepoznaje upravo pomenutu mogućnost (što ne samo da čini ‘uhvatljivim’ forme koje nisu prevashodno namenjene snimanju, već i otvara čitav novi svet zvukova i šumova na raspolaganje za kreativnu upotrebu), kao i činjenicu da publika 20. i 21. veka recipira različite zvučne forme prevashodno putem emitovanja putem radija ili sa nosača zvuka (Fiebig 2015: 200–205). Koncept ‘rekordabilnosti’ revidiram u odnosu na svoje stanovište medijskog obrta: dok Fibig u slučaju muzičkih formi koje razmatra uzima u obzir samo elektroakustičku muziku, smatram da se ovaj koncept može upotrebiti tako da uključi i razmatranje remedijalizovane muzike, stvarane za drugu vrstu medija. Zajedno s formama koje i Fibig navodi, elektroakustička muzika, zvučna umetnost (*sound art*) i Ars akustika, odnosno, radiofonija, remedijalizovana muzika – muzika emitovana putem radija i nosača zvuka – takođe ima kvalitet rekordabilnosti u kontekstu medijske kulture. Time se ukazuje na bitne promene koje su se desile sa pojavom i razvojem tehnologija za snimanje, produkciju i reprodukciju zvuka koje funkcionišu kao sistemi elektronskih masovnih medija. Ne samo da su one imale posledice po kanon zapadnoevropske umetničke muzike, utičući na njegovo širenje, na mogućnost arhiviranja postojeće muzike, na formiranje svojevrsnog ‘žanra’ klasične muzike u okviru muzičke industrije, te na promene u estetici izvođenja, već se pojavila ideja o korišćenju masovnih medija kao instrumenata za ostvarivanje eksperimentalnih, umetničkih zamisli.

1.3.3. Muzika, medijska kultura, produkcija, recepcija

Muziku shvatam kao organizovani određeni ili neodređeni zvuk čije se značenje uspostavlja u datom kontekstu. Kako jedna, autoritativna definicija muzike ne postoji (upor. Nettl 2014, Cook i Pople 2004: 7), ovde neću ulaziti u različite konceptualizacije shvatanja muzike u različitim kulturama, niti mogućih zvučnih umetnosti (upor. Leković 2018). Međutim, za ovu disertaciju važno je shvatanje da je muzika pojava koja nema jedno, fiksno i nepromenljivo značenje, već da ona svoje značenje dobija u međugri zvučnih pojava i

odnosa u koje one stupaju (društvenih, tehnoloških, kulturalnih, prostornih, temporalnih, institucionalnih). Rečima britanskog muzikologa Nikolasa Kuka, ključno pitanje nije „šta muzika znači“, već „šta muzika znači *ovde*“ (Cook 1998: 8). Akcenat je na delovanju muzike u kontekstu, a ne na muzici kao fiksnom entitetu koja poseduje određene nepromenljive, univerzalne karakteristike. Ovo je, svakako, stanovište koje je donela postmoderna epoha, te upliv postmodernističkih i poststrukturalističkih tendencija u muzikološku disciplinu. S tim u vezi, namera mi je da istaknem upravo performativnu i promenljivu pojavnost muzike, koja se uvek događa u nizu posredovanih značenja vezanih za određene aktere, vreme i mesto. (Pro)izvođenje muzike podrazumeva delovanje u određenom kontekstu, zbog čega se muzika shvata kao društvena praksa. Praksa se odnosi na „čulno i materijalno delovanje i proizvodnje unutar ljudskog društva“, dok je muzička praksa „delatnost ostvarena društvenim karakterom muzičkog rada, proizvodnje, produkcije i postprodukcije dela, u specifičnim istorijsko-geografskim okolnostima“ (Šuvaković 2016: 92).³⁶ Posledica te delatnosti „nije samo ‘muzičko delo’, već i restrukturirani ljudski odnos koji se kao složena pokretna mreža plete oko muzičkog dela gradeći ‘svet muzike’“ (Isto).

Sledstveno tome, muzika nije pasivan entitet čije je značenje apsolutno promenljivo u odnosu na kontekst u kojem je recipiramo, interpretiramo i tumačimo. Karakteristike i formalna logika organizovanog zvučnog toka imaju aktivnu ulogu u procesima medijacije, te deluju kao aktivni činilac. Na ove aspekte upućuje teorija aktera-mreže, koju je u muzikologiju uveo američki muzikolog Bendžamin Piket (Benjamin Piekut).³⁷ Prema njegovom zapažanju, teorija mreže-aktera doprinosi svojevrsnom povratku ‘muzike same’, ali ne kao autonomnog objekta, već kao aktera u mreži koji uspostavlja specifične relacije i čiji su specifični efekti predmet analize (Piekut 2014: 213).

Nadovezujući se na pomenute pretpostavke da je muzika svaki organizovani zvuk koji proizvodi čulno i materijalno delovanje i da svoje značenje dobija u kontekstu/mreži relacija (u partikularnom *ovde-i-sada*), može se dodati da je muzika praksa kulture. Muzika je praksa kulture utoliko što kulturalna značenja nisu nešto naknadno pripisano muzici, već njeno

³⁶ Prema Šuvakoviću, tri muzičke prakse (dispozitiva ili profesije), povezane sa „stvaranjem muzike“, jesu poetika komponovanja, poetika izvođenja, poetika produkcije/postprodukcije, pri čemu produkcija i postprodukcija izlaze iz tradicionalnog polja stvaranja u polje proizvodnje mas-medijskog, tržišnog sistema kulture (Šuvaković 2016: 24–25). Slušanje je takođe praksa putem koje se dešava muzičko delo, čije se značenje uspostavlja upravo u promenljivim izvođenjima komponovanja, izvođenja i slušanja (Isto: 177).

³⁷ Bendžamin Piket uvodi teoriju aktera-mreže francuskog sociologa i filozofa Bruna Latura (Bruno Latour) u muzikološki diskurs. Za raspravu o teoriji aktera-mreže videti: Latour 2005. Raspravu i kritiku Laturvih teorijskih postavki na srpskom jeziku videti u: Spasić 2010, Filipović 2010. Metodologijom rada ću se baviti u nastavku ovog uvodnog poglavlja, kao i pojašnjenjem teorije aktera-mreže u muzikologiji.

značenje uvek proizlazi iz njenog situiranja unutar istorijskih i geografskih društava, to jest, iz odnosa između zvučnog proizvoda i društvenog, kulturom orijentisanog, umetničkog, filozofskog ili medijskog horizonta: poretka tekstova koji „u društvenom polju anticipiraju mogućnosti značenja i smisla“ (Šuvaković 2016: 212). Kulturu shvatam kao način oblikovanja svakodnevice putem materijalne produkcije i označiteljskih i simboličkih sistema i praksi (upor. Williams 2015: 53).³⁸ Medijska kultura je kultura određena sadržajima masovnih medija (radija, nosača zvuka, televizije, filma, štampe i drugih proizvoda kulturne industrije);³⁹ to je industrijalizovana kultura u kojoj bitnu ulogu igraju dometi visoke tehnologije, organizovana na principu masovne proizvodnje i proizvedena za masovnu publiku prema tipovima koji prate konvencionalne formule, kodove i pravila (upor. Kellner 1995: 1). Donekle srodni, ali međusobno različiti termini su ‘kiberkultura’ (‘cyberculture’) (upor. Briggie i Christians 2010: 229), te ‘tehnokultura’ (Mikić 2004).

Osim što je medijska kultura bitno određena sadržajima medija elektronske masovne komunikacije, ona je obeležena i načinom komunikacije koji, osim konvencionalnosti, šematizacije i standardizacije karakteriše i ponavljanje. U tom smislu, medijska kultura je repetitivna kultura – kultura repetitive. Medijska kultura je kultura postindustrijskog i konzumerističkog društva (Fink 2005: x), u kojem postoji repetitivni doživljaj sopstva (Isto: 3–4). Ponavljanje poruka, sadržaja i formi (u smislu pomenutih konvencionalnih formula, kodova i pravila) direktno je vezano za kapitalizam i za načine na koje se održava stalni rast ekonomije kapitalizma. Kako ističe francuski politički ekonomista Žak Atali (Jaques Attali), „(...) da bi održala svoj rast, ekonomiji je potrebno da ljudi kupuju više nego što mogu da potroše. (...) Da bi to postigla, ekonomija mora da stvori želju da se imaju stvari koje se ne koriste, da samo gomilanje stvari predstavi kao uživanje (...)“ (Attali 2007: 167). Kada je ustanovljeno da bi prekomerna proizvodnja mogla da ugrozi tržište, jer ne postoji potreba za tolikom količinom objekata koji se pojavljuju na tržištu, podsticanje želja i stvaranja novih potreba kod potrošača putem advertajzinga je dobilo značajnu ulogu u kapitalističkom

³⁸ „Kulture su međupovezane simboličke forme, a te fundamentalne jedinice značenja su izražene rečima, gestovima, i grafičkim prikazima. Realnosti koje zovemo kulturama su nasleđene i izgrađene od simbola koji oblikuju radnje, identitet, misli i osećanja. Komunikacija je, otud, kreativni proces izgradnje i ponovnog potvrđivanja kultura putem simboličke radnje“ (Briggie i Christians 2010: 229).

³⁹ Ovde koristim termin „kulturne industrije“, srodan terminu industrija zabave, pre svega zato što definiciju medijske kulture preuzimam od američkog teoretičara medija i kulture Dagleasa Kelnera (Douglas Kellner), koji medijsku kulturu definiše u odnosu na kulturne industrije. Napominjem, ipak, da je danas aktuelan termin kreativnih industrija, koji na svojevrsan način upućuje na prelaz od fordističke ka postfordističkoj ekonomiji informacija. Termin kulturne industrije ovde smatram odgovarajućim zato što se disertacija odnosi na kontekste kulture, muzike i medija u 20. veku.

sistemu. Repetitivnost standardizovane, serijske proizvodnje, ali i besomučno ponavljanje reklama postaju tako nezaobilazne odrednice konzumerskog, medijskog društva.

Razmatranje produkcije i recepcije u takvoj kulturi intrigantan je predmet studija, pogotovo ako je primat na umetničkoj muzici. S muzikom pisanom za vokalni, instrumentalni ili vokalnoinstrumentalni aparat u formama koncerta, simfonije, opere ili manjih kamernih oblika, interesantno je sagledati njihovu remedijaciju putem elektronskih masovnih medija i način na koji su posredovane u okviru zakonitosti masovnog tržišta, za masovnu publiku. Spram društvenog rituala posećivanja opera i koncerata u, za tu priliku, konstruisanim dvoranama sa svojim mikro-društvenim ustrojstvom, isti muzički sadržaj postaje dostupan u okviru rituala individualnog slušanja u sopstvenom, ličnom, intimnom akustičkom prostoru putem elektronskih uređaja.⁴⁰ S druge strane, u okviru istih medijskih institucija koje emituju/proizvode muziku za tržište muzičke industrije, postojale su i niše specijalizovanih i elitnih studija za eksperimentisanje s elektronskom muzikom i radiofonijom, koji su funkcionisali kao svojevrsna kontrateža ili kao drugo lice medijske kulture. Kao posebno intrigantan problem za studiju u kojoj kao primeri služe muzičke prakse sa tla socijalističke Jugoslavije u drugoj polovini 20. veka, razmatra se dodatna dimenzija kulture koja nosi snažne odlike formiranja ili stremljenja ka tržištu (te time i kapitalizmu), dok je diskurs socijalističkih vrednosti još uvek na snazi.⁴¹

Medijska kultura je, dakle, ono specifično *ovde-i-sada* u kojem postavljamo pitanje „šta muzika znači ovde“, te je ona kontekst u kojem se razmatraju produkcija i recepcija odabranih muzičkih praksi u 20. veku. Kontekst se odnosi na okvir u kojem se uspostavljaju značenja. U tom smislu, muzika u kontekstu medijske kulture podrazumeva razmatranje produkcije i recepcije muzike u odnosu na navedene specifičnosti organizovanja svakodnevice u kulturi određenoj masovnim medijima. Kontekst ne shvatam kao nepromenljivi set fiksiranih činilaca koji determinišu ono što se u njemu, kao datom okviru, dešava, već kao pojam blizak pojmu asamblaža francuskog filozofa Žila Deleza (Gilles Deleuze) i psihoanalitičara Feliksa Gatarija (Félix Guattari): „Asamblaž je način na koji se individualni organizmi i predmeti mogu razumeti u svom neposrednom okruženju u kojem se nalaze“ (prema Stanković 2011: 27). Akcenat je, dakle, ne samo na razumevanju određene

⁴⁰ „Kada predstavljanje (živo izvođenje) više ne obezbeđuje dovoljno muzike za sve one koji žele i imaju čime da je kupe potrebno je, da bi se postigla njena šira difuzija, da se izvođenja muzike prenose na daljinu ili da se prodaju nosači zvuka na kojima je muzika snimljena. Partitura nije dovoljna: niko se ne može zadovoljiti mentalnim slušanjem jednog teksta“ (Atali 2007: 119). Karakteristično, Atali ovu pojavu naziva „zaokretom [obrtom! prim. M.M.] ka ponavljanju“ (Isto: 114).

⁴¹ O ovom paradoksu pisala je Vesna Mikić (upor. Mikić 2015: 92–100). Videti takođe Maglov 2015: 73–78.

pojave u odnosu na širi (npr. društveno-politički) okvir, već na različite elemente koji u tom okviru uspostavljaju međusobne odnose, koji mogu da se menjaju u zavisnosti od toga koji njegovi elementi i na koji način međusobno reaguju. U tom smislu, kontekst je „promenljiva, dinamična, efemerna struktura u kojoj ne postoji strogo definisano polje značenja, već se značenje uvek iznova produkuje u odnosu na raspored i način uvezivanja između elemenata“ (Isto).

Britanska antropološkinja Džordžina Born (Georgina Born) uvodi pojam *muzičkog asamblaža* koji definiše kao „partikularnu kombinaciju medijacija (zvučnih, diskurzivnih, vizualnih, artefaktualnih, tehnoloških, društvenih, temporalnih) karakteristika određene muzičke kulture i istorijskog perioda“ (Born 2005: 8). U ovoj definiciji, autorka ne govori o kontekstu u kojem se događa muzika kao o apstraktnoj, nevidljivoj sili određenih društvenih okolnosti koje su unapred date, već o kontekstu kao nizu elemenata koji posreduju značenja kroz međusobne relacije. Kako primećuje Bendžamin Piket, u muzikologiji se upućuje na specifičan kontekst⁴² onda kada se objašnjavaju „namere istorijskih aktera, društvena ograničenja u okviru kojih oni deluju, diskurzivni ili institucionalni okvir koji utiču na uslove slušanja, politički pritisci ili data, fiksirana značenja muzičkih gestova“ (Piekut 2014: 204). Posledica toga jeste uspostavljanje određenih normativnih, fiksnih i pre-determinisanih značenja. Nasuprot tome, Piket ističe da su elementi u kontekstu pluralna mreža koja konstantno menja svoj oblik (Piekut 2014: 205).

Dakle, razmatrati muziku u kontekstu medijske kulture znači razmatrati niz elemenata koji tu kulturu konstituišu – od same muzike i njenih specifičnih zvučnih karakteristika, tehnoloških uređaja, institucija i institucionalnih odnosa, materijalnih artefakata (npr. ploča) koji cirkulišu u određenom vremenu i prostoru, diskurzivnih narativa koji se oko njih pletu, te aktera koji produkuju, reprodukuju i recipiraju muziku. Konktest medijske kulture tako podrazumeva i muziku u odnosu sa tržištem muzičke industrije, s obzirom na to da se materijalni artefakti poput ploča, ali i radijske programske šeme, te pojava i etabliranje određenih muzičkih žanrova, između ostalog, definišu u odnosu na tehnološka dostignuća koja su prihvaćena u muzičkoj, medijskoj industriji i kulturi i koja su uspostavila dominaciju na tržištu, te na taj način uslovljavaju određene režime produkcije i recepcije muzike.

⁴² Novu muzikologiju u određenoj meri karakteriše upravo poziv na sagledavanje muzičkog teksta u odnosu na njegov kontekst. Na ovom mestu se neću zadržavati na pojašnjenju problema odnosa teksta i konteksta u muzikologiji, s obzirom na to da ću tome posvetiti detaljnu pažnju u poglavlju koje se odnosi na muzikološku disciplinu, već se fokusiram na razumevanje definicije konteksta koje su konstitutivne za ovu doktorsku disertaciju i formiranje njenih hipoteza i istraživačkih pitanja.

Najzad, u ovom pregledu pojmovnih koordinata, iniciranom pojmovima u naslovu disertacije, ostaje da se definišu pojmovi produkcije i recepcije muzike. Produkcija muzike se odnosi na 'proizvodnju' muzike. U tradiciji umetničke muzike, formirane tokom 19. veka kao polja autonomne umetnosti, termin produkcije ili proizvodnje odudarao je od težnje da se proizvodni rad umetnika učini nevidljivim, u skladu sa, adornoovski rečeno, idejom da je „funkcija umetnosti da bude bez funkcije“, te da poništi svoje veze sa svakodnevnim radom. Stoga je uobičajen naziv za proizvodnju umetničke muzike stvaranje ili komponovanje, koji jasno izmešta ovu praksu van konteksta industrijske proizvodne trake. Nasuprot tome, termin muzička produkcija odnosi se na produkciju muzike u studiju, te njenu pripremu u obliku snimka dostupnog putem nosača zvuka. Prema Ričardu Burdžesu (Richard Burgess), „muzička produkcija meša kompoziciju, aranžiranje, orkestraciju, intepretaciju, improvizaciju, tembralne kvalitete i izvođenje ili izvođenja u nepromenljivu zvučnu celinu“ (Burgess 2014: 1). Produkcija zvuka s ciljem oblikovanja konačnog proizvoda fiksiranog na nosaču (koji može biti bilo koje žanrovske provenijencije), javlja se kao mogućnost s pojavom tehnika za snimanje i reprodukciju zvuka, organizacije muzičkih studija, te uspostavljanja muzičke industrije. U odnosu na muzičku produkciju, konačni rezultat jeste snimak na nosaču zvuka, u svom definitivnom obliku i 'pakovanju', kao gotov proizvod, a ne muzička kompozicija definisana svojom melodijom, ritmom i harmonijom i otvorena za različite interpretacije. Reprodukcija se, u tom smislu, odnosi na reprodukovanje muzike s nosača zvuka, iako termin može takođe da se odnosi na izvođačke umetnosti.

U odnosu na koncept medijskog obrta, u fokusu istraživanja i promišljanja jeste promena u načinu produkcije zbog specifičnih materijalno-tehnoloških uslova koje rad sa medijima radija i nosača zvuka podrazumeva. Osim što može da se odnosi na ispitivanje načina na koji rad sa određenim medijem utiče na autorske ideje, odnosno, na zamišljanje i realizovanje zvučne celine, materijalno-tehnološki uslovi takođe podrazumevaju i načine rada u medijskoj instituciji. Na primer, stvaranje eksperimentalnog radiofonskog dela podrazumeva istraživački odnos autora prema mogućnostima organizacije zvuka, te i traženja samog zvučnog materijala i ispitivanje njegovog 'sastava'. Međutim, ovo stvaranje takođe podrazumeva saradnju s timom stručnjaka, pre svega ton-majstorom, ali i sa drugim saradnicima (izvođačima, urednicima) u okviru programa u kojem će se delo realizovati i emitovati. Slično tome, produkcija nosača zvuka uključuje čitav niz saradnika koji će, zajedno sa izvođačem kao nosiocem interpretacije određenog dela koje se snima, uticati na njegov konačni oblik (urednika u izdavačkim kućama, ton-majstora, montažera, producenta

itd). U produkciji dela umetničke muzike za vokalnoinstrumentalne i instrumentalne sastave, efekti medijskog obrta najočitiji su u promenama estetike izvođenja, koja se može pratiti zahvaljujući snimcima ostvarenim od početka 20. veka (upor Day 2000: 149–159). Osim što su se načini izvođenja menjali zbog materijalno-tehnoloških uslova nametnutih snimanjem, o čemu će biti reči u daljim poglavljima, menjala su se i očekivanja publike, naviknute da izvođenja sluša posredovana zvučnim medijima. Jedna od direktnih posledica za muzičku kulturu, ali i muzičku industriju 20. veka, jeste mišljenje u kategorijama ‘žive’ (*live*) i posredovane muzike (*mediatized music, mediated music* /Sanden 2009/, *transmitted music/Übertragungsmusik/* Rösing 1984/). Mogućnost slušanja muzičkog snimka (koji se može odnositi na snimak ‘živog’ izvođenja, kao i na studijski ostvaren snimak koji podrazumeva montažu i uređivanje odlomaka snimljenog materijala), postavila je ‘živo’, koncertno izvođenje u drugu perspektivu, suočavajući ga sa svojim ‘Drugim’⁴³ i otvarajući prostor za polemike o prednostima i nedostacima oba načina izvođenja i slušanja muzike (upor. Gould 2009).⁴⁴ U tom smislu, menjala se i recepcija muzike u medijskoj kulturi.

Recepcija je „termin koji se primenjuje kako na istoriju društvenih odgovora na umetnost, tako i na estetiku koja privileguje te odgovore“ (Samson 2001). Odnosi se na „kritičke odgovore na umetnost, književnost i muziku u vidu javnih kritika koje se pojavljuju u pisanim ili štampanim izvorima kao što su knjige, časopisi, novine, pisma i dnevni“ (Beard i Gloag 2005: 115). Recepcija muzike (na primer, određenog dela), može se razmatrati u odnosu na reakcije njoj savremene publike, ali i u odnosu na ono što je nemački muzikolog Karl Dalhaus (Carl Dalhaus), na liniji mišljenja Valtera Benjamina (Walter Benjamin) nazvao ‘naknadni život’ (*after-life*) muzičkih dela (upor. Everist 1999: 379). Generacije slušalaca koje slušaju određena dela sa vremenske distance, interpretiraju to delo iz sopstvenog konteksta slušanja, dodajući sloj tih značenja značenju dela kao proizvoda čina stvaranja. Različite društvene i kulturalne formacije koje muzika ‘doživljava’ i ‘proživljava’ u svojim naknadnim ‘životima’, ostavljaju trag u vidu različitih značenja koja se u nju učitavaju, kao i u vidu tragova koje određena muzika prošlosti ostavlja u određenoj kulturi. Medijska kultura određenog vremena i prostora (na primer, druge polovine 20. veka na

⁴³ Američki muzikolog Arved Ašbi (Arved Ashby) piše o tehnologiji kao ‘Drugom’ koje zamenjuje postkolonijalni subjekat u toj ulozi (upor. Ashby 2010: 13).

⁴⁴ Prema mišljenju teoretičara umetnosti i izvođenja Filipa Auslendera (Philip Auslander), kategorije ‘žive’ i snimljene muzike su u 20. veku međusobno zavisne i isprepletene, a uloga snimljene muzike je takva da i ‘živa’ muzika treba da bude posmatrana u njenom svetlu. Međutim, Džordžina Born (Georgina Born) kritikuje ovo stanovište, smatrajući da pitanje ontologije ipak ne treba postavljati iz perspektive ‘živog’ spram snimljenog izvođenja, to jest, na nivou medija, već na nivou različitih muzičkih praksi i njihovog odnosa prema posredovanoj muzici, koje varira među njima (upor. Born 2007: 237).

prostoru socijalističke Jugoslavije) utiče na recepciju muzike ne samo svojim specifičnim kulturalnim i društvenim diskursom, već i tehnološkim. Jedan od ključnih muzikoloških problema – problem formiranja kanona – usko je povezan s ovim promenama u recepciji i može se pratiti u odnosu na specifičnosti medijske kulture.

Uloga medija u procesu slušanja i recepcije istaknuta je utoliko što posredovan zvuk/muzika zahteva i drugačijeg, novog slušaoca, „slušaoca koji je u većoj meri učesnik u muzičkom iskustvu“ (Gould 1966: 12, nav. prema Fiebig 2015: 205). O dramatičnoj promeni uslovljenoj onim što naziva ‘fonogramatizacijom’ (*phonogrammatization*) muzike, Peter Sendi ističe da je potrebno da se suočimo s činjenicom da je došlo do „prekida, promene u onome što možemo nazvati *odgovornošću slušanja*“ (Szendy 2008: 10, kurziv autor). Još jednom, dakle, ističe se da tehnički uređaji koji posreduju u slušanju, utiču na ono što možemo čuti, na aspekte zvuka i muzike koje ćemo prepoznati i vrednovati. U tom smislu, produkcija i recepcija nisu odvojive kategorije. Umetnici koji, slušajući signale masovnih medija, traže nove kvalitete zvuka i eksperimentišu sa uređajima medijske tehnologije tražeći da od njih naprave instrumente sopstvenog izraza, potaknuti su potrebom da posreduju doživljaj života u medijskoj kulturi bitno drugačijim sastavom i organizacijom zvuka. S druge strane, u stalnom traženju najboljeg izraza u izvođenju klasičarskog i romantičarskog repertoara pred mikrofonom, razvila se specifična estetika perfekcije, koju je, povratno, publika očekivala da čuje i na koncertnom podijumu. Medijski obrt u muzici odnosi se na ove složene procese promena, koje nikad nisu bile uzrokovane samo medijem kao tehničkim sredstvom, već medijem u sprezi sa društvenim, kulturalnim, ekonomskim i političkim procesima medijacija i, naglašavam, samim muzičkim praksama.⁴⁵

⁴⁵ Od kada je ‘borba’ za prevlast na tržištu muzičke industrije počela da se odigrava na terenu repertoara, a ne uređaja (fonograf vs. gramofon), muzički sadržaj jeste ono što usmerava politike pojedinačnih kompanija. U tom smislu, dok mediji u prvi plan ističu određene izvođače ili muzičke žanrove spram drugih, muzika utiče na dalje tokove tehnoloških usavršavanja i plasiranja proizvoda na tržištu. Kako je istakao Mijić: „Veliko interesovanje ljudi za snimke muzike otkrilo je suštinski važnu činjenicu za razumevanje audio-industrije, a to je da su potencijalni potrošači, to jest slušaoci, zainteresovani za zvuk koji žele da čuju, muziku ili nešto drugo, a uređaji su im u tome samo nužno sredstvo. (...) Dakle, ‘netehnička’ zainteresovanost pokreće audio-industriju i masovnu proizvodnju uređaja, a to onda omogućava opstanak fabrika“ (Mijić 2021: 17). S druge strane, istorija umetnosti i muzike puna je primera u kojima su umetnici eksperimentisali s određenim postupcima, koji su mogli da budu realizovani tek nakon što je razvoj tehnologije medija dostigao njihove kreativne napore. Takav primer je, recimo, pokušaj Pjera Šefera (Pierre Schaeffer) da postigne efekat *loop*-a pomoću gramofonske ploče, da bi svoje zamisli mogao da realizuje i dalje s njima eksperimentiše tek s pojavom magnetofonske trake.

1.4. ‘Muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’

Dvadeseti vek je prvi čiju istoriju možemo da pišemo na osnovu snimaka – drugim rečima, na osnovu postojećih zvukova pre nego nemih dokumenata. To takođe znači da je ovo prvi vek o kojem možemo (ili možda moramo) da napišemo istoriju u kojoj je izvođenje stare muzike važno kao komponovanje nove muzike. Drugim rečima, kada mislimo o ‘muzici dvadesetog veka’ trebalo bi da mislimo na Toskaninija (Arturo Tocsanini) ili Taubera (Richard Tauber) koliko i na Veberna (Anton Webern) ili Vajla (Kurt Weill).

Nikolas Kuk (Nicholas Cook) i Entoni Pople (Anthony Pople) (Cook i Pople 2004: 13)

S obzirom na to da je centralno pitanje – Kako je medijski obrt uticao na produkciju i recepciju muzike? – veoma opšteg karaktera, jer se može govoriti o mnoštvu muzikā i recepcijā u 20. veku, postavlja se problem načina sagledavanja koji bi, iako se realnost ne može sasvim obuhvatiti, ipak uključio različite aspekte produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi. Jednu mogućnost pruža primena dihotomije ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’, koju uvodim inspirisana tekstom „Tehnologija i kompozitor“ („Technology and the Composer“) francuskog kompozitora Pjera Buleza (Pierre Boulez) (Boulez 1986), kao i Bulezovim karakterističnim mišljenjem u binarnim parovima, koje on potom dijalektički razrešava.⁴⁶ Polazim od njegovog zapažanja da su, s jedne strane, tehnologije snimanja i reprodukcija zvuka prvobitno zamišljene kao sredstva za čuvanje i ‘konzervaciju’ kanonskih dela umetničke muzike, dok su, s druge strane, iste tehnologije prihvaćene i razvijene u elektronskim studijima i korišćene u svrhu avangardnih stvaralačkih nastojanja i eksperimentisanja s muzikom i zvukom. Bulezu je zapažanje o ovoj dvostrukoj ulozi tehnologija za snimanje i reprodukciju zvuka poslužilo kao polazišna tačka u razvijanju dalje argumentacije o potencijalima ulaganja u tehnološke inovacije te u kreativne saradnje naučnika, inženjera i umetnika, kao i protivargument za održavanje i negovanje

⁴⁶ „Ukoliko bi me čitalac *Orijentacija* upitao šta smatram fundamentalnom karakteristikom Bulezovog mišljenja, bez ikakvog oklevanja bih rekao: binarni princip po kojem je ono organizovano“, napisao je muzikolog i semiotičar Žan-Žak Natje (Jean-Jaques Nattiez) u predgovoru zbirci Bulezovih tekstova (Boulez 1986: 27). U nastavku, Natje navodi niz parova koji ilustruju ose po kojima se kreće Bulezov diskurs, kao što su materijal/invenija, prošlost/budućnost, izbor/slučaj, disciplina/sloboda, stabilnost/transformacija, kontinuitet/diskontinuitet itd. Ovaj princip Natje razume kao „način da se obuhvati *totalnost* bilo koje teme (kurziv Ž.Ž.N)“ (Boulez 1986: 27). Međutim, ova pereptualna dijalektika ne ukazuje na pravu opoziciju između bilo koja dva para, s obzirom na to da je Bulez, „kao svaki dijalektičar (...) sposoban da transcendiru svoje sopstvene kontraste pravljenjem tranzicija“ (Isto). Prateći binarni par prošlost/budućnost uvodim sintagme „muzika prošlosti“ i „muzika budućnosti“, koje se ipak ne isključuju sasvim, već upravo ukazuju na dva modaliteta istog problema. Za moje prethodno čitanje ovog Bulezovog teksta, videti Maglov 2016b.

kanonizovanih dela zapadnoevropske umetničke muzike.⁴⁷ Dihotomija između ‘muzike prošlosti’ i ‘muzike budućnosti’ takođe se pronalazi u diskursu drugog francuskog kompozitora, tvorca konkretne muzike (*musique concrète*), Pjera Šefera (Pierre Schaeffer). Prema Ijanu Pilu (Ian Peel), Šefer je smatrao da će muzika budućnosti biti komponovana na osnovu recikliranih snimaka prošlosti, razumevajući konkretnu muziku kao muziku budućnosti, spram ‘simboličke’ muzike prošlosti (upor. Holmes 2006: 205).

Međutim, slične konceptualne alate uspostavljanja ovakvih binarnih parova nalazimo i u drugim primerima tekstova o muzici, i uopšte, mišljenja o muzici 20. veka, te govorimo o suprotstavljanju avangarde i neoklasicizma, radikalnog i umerenog modernizma, ali i tradicionalnog i novog (upor. Милин 1998). Prema nemačko-irskom muzikologu Wolfgangu Marksu (Wolfgang Marx), muzikologija je, uopšte, uvek bila suočena s nizom dihotomija kao što su tekst/kontekst, objekat/proces, ‘muzika sama’/kulturalno okruženje muzike, te je upravo suočavanje s ovim dihotomijama ključni izazov (upor. Veselinović-Hofman 2020: 19–20). Američki muzikolog Don Majkl Randel (Don Michael Randel), takođe ističe binarne opozicije među ključnim muzikološkim ‘alatima’, zbog njihove „široko rasprostranjene upotrebe u našem mišljenju o gotovo svemu i zbog posebnih tragova koje su ostavili na našem pisanju o istoriji“ (Randel 1992: 19).⁴⁸ Uvodeći dihotomiju ‘muzika prošlosti’– ‘muzika budućnosti’, razmatram jedan segment istorije muzike u 20. veku.

S jedne strane, karakteristično za 20. vek jeste traganje za novim izrazima, novim medijima, a s druge, isto stoleće predstavlja i vreme izrazite okrenutosti prošlosti u smislu negovanja kanonskih ostvarenja zapadnoevropske umetničke muzike na koncertnim podijumima, na pločama, na radio-talasima, koje, takođe, teži da se reprodukuje u opusima pojedinih kompozitora 20. veka. U kontekstu disertacije, odabir ‘klasika’ umetničke muzike s jedne i eksperimentalne radiofonske zvučne prakse sa druge strane,⁴⁹ donekle je inspirisan

⁴⁷ Naravno, može se polemizirati o tome da li je Bulez zahvaljujući svojoj specifičnoj poziciji u svetu muzike u drugoj polovini 20. veka (kao kompozitor, dirigent, direktor IRCAM-a, te muzički pisac i polemičar) i svojim aktivnostima zapravo sprovodio jednu specifičnu vrstu kanonizacije modernističke i avangardne muzike.

⁴⁸ Pominjući da je lista binarnih opozicija koje često čine okvire muzikoloških diskursa veoma duga, Randel navodi primere dihotomija visoka kultura/popularna kultura, duhovno/svetovno, ograničenje/sloboda. Pritom, Randel naglašava da je upravo poslednji primer (ograničenje/sloboda) „opozicija koja je u srži glavnog motiva muzičko-istorijskog pisanja – motiv u odnosu na koji smo ponovo ispisali svaku priču u istoriji“ (Isto) „U pitanju je priča o slobodi koja je osvojena kroz restrikcije (ili gore) svetog, dvorskog, ili neke forme, žanra, konvencije, tonaliteta, taktne crte, samog dela. A sloboda koju je osvojila jedna generacija ubrzo postaje ograničenje protiv kojeg će se iduća generacija boriti kako bi osvojila sopstvenu slobodu“ (Randel 1992: 19).

⁴⁹ Muzikolog Piter Burkholder (J. Peter Burkholder) naziva eksperimentalnu, popularnu i *world* muziku ‘satelitima’ u odnosu na ‘mejnstrim’ klasične muzike, tj. dominantne struje u muzici 20. veka, makar sa pozicije muzikologije i vrednovanja u javnom diskursu (Burkholder 1983). Ideju o ‘satelitima’ jednog glavnog toka muzičke kulture odbacuje Robert Morgan, kada ističe da je savremena muzička kultura „melanž suprotstavljenih

ovim fenomenom na polju muzičke kulture 20. veka.⁵⁰

Kako je primetio američki muzikolog Leon Botštajn (Leon Botstein), „ni u jednoj prethodnoj muzičkoj eri u okviru klasične tradicije – od ranih godina 18. veka – poduhvat komponovanja i izvođenja *nove muzike* nije bio toliko potčinjen izvođenju *muzike prošlosti*“ (Botstein 2011: 530, kurziv M.M). Nekoliko teoretičara tokom osamdesetih godina pisali su o činjenici da je okrenutost formama prošlosti nauštrb savremene muzike nešto karakteristično za 20. vek (upor. Kerman 1983, Burkholder 1983, Weber 1999.). Iako procesi ‘muzealizacije’ muzike, na koju upućuju različiti autori (Burkholder, Boulez, Botstein 2004, 2011), nisu isključivo povezani s pojavom elektronske reprodukcije zvuka, već su zavisili od mnogih različitih faktora, u ovoj disertaciji baviću se prevashodno uticajem koji je u tom celokupnom procesu imala upravo medijska kultura. Drugim rečima, u ispitivanju pomenutih tema počeu od procesa posredovanja.

Medijski obrt ne obuhvata istoriju različitih muzičkih pravaca 20. veka, pa ni istoriju umetničke muzike 20. veka. Fokus na medijski obrt predstavlja fokus na jedan problem muzičkih praksi 20. veka, pokazan na primeru umetničke muzike, koji se u muzikološkim tekstovima često podrazumeva, ali se ne problematizuje na ovaj način (upor. Born 2011: 289–290). Drugim rečima, problem medijskog obrta s njegovim mnogostrukim posledicama i efektima, može se jednim delom sagledati ukoliko se kao polje razmatranja uzme upravo studija o praksama umetničke muzike u 20. veku konstruisana pomoću pomenute dihotomije, koja figurira kao ustaljen misaoni alat u mišljenju o kontradiktornostima i kompleksnostima muzike prošlog stoleća. Čini se simptomatičnim da se kao posledice i mogućnosti nakon medijskog obrta pojavljuje kako osnaživanje procesa kanonizacije umetničke muzike, tako i

supkultura koje stupaju u odnose jedna sa drugom na kompleksne načine dok istovremeno uspevaju da očuvaju značajnu autonomiju. Ove supkulture, štaviše, ne mogu da budu posmatrane jednostavno kao sateliti centralne kulture; kolektivno razmatrane, one same konstituišu tu kulturu“ (Morgan 1992: 57). U odnosu na proširenje kanona zapadnoevropske umetničke muzike, muzikološkinja En Šrefler (Anne C. Schreffler) ističe da, umesto da su se avangardne i eksperimentalne tekovine ‘nove’ muzike uključile u postojeći kanon, one su u zajednici stvaralaca, izvođača i poštovalaca ‘nove’ muzike grupisane u zaseban kanon, između ostalog zato što i ova zajednica često deluje kao niša u svetu muzike (upor. Schreffler 2013: 12) .

⁵⁰ Čak i kada je u pitanju definisanje potencijalnog glavnog toka (‘mejnstrima’) muzike 20. veka, istoričari muzike uočavaju da se u ovom veku ne može govoriti o jednoj struji. Glavni tokovi su zapravo multiplikovani i međusobno suprotstavljeni, a pitanje je da li se o jednoj glavnoj struji zaista ikada moglo govoriti (Cook i Pople 2004: 7). Definirati ‘mejnstrim’ znači dati definitivan odgovor na to šta muzike jeste. Zbog toga, Kuk i Popl, u kontekstu pojašnjenja kojoj muzici je posvećena istorija muzike 20. veka koju su uredili, ne postavljaju pitanje *šta je muzika već čija je muzika* o kojoj govore. U tom smislu, razmatranje muzike kreće se na linijama geografskog, klasnog i generacijskog određenja, ali i u odnosu na pisanje istorije muzike sa pozicije njene recepcije, umesto produkcije, te interpretacije i izvođenja (Isto: 7–14).

kreativna upotreba novih tehnologije i novih načina posredovanja muzike to jest, odgovor na promenjenu medijsku ekologiju inovativnim stvaralačkim rešenjima (upor. Niebisch 2012).⁵¹

Najzad, dihotomija ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ omogućava razmatranje problema medijacije i remedijacije, kao ključnih koncepata teorija novih medija. Na ovom mestu kratko ću se osvrnuti na koncept remedijacije, a oba će, kako je već pominjano, biti predmet sledećeg poglavlja. Američki teoretičari medija Džej Bolter i Ričard Grusin definišu remedijaciju na sledeći način:

Definisana od strane Pola Levensona [Paul Levenson] kao ‘antropotropički’ proces, putem koga nove medijske tehnologije unapređuju ili popravljaju prethodne tehnologije. Mi definišemo termin drugačije, koristeći ga tako da označava formalnu logiku putem koje novi mediji preoblikuju prethodne medijske forme (Bolter i Grusin 1999: 273).

Remedijacija čini stari medij vidljivim, a pojava novog tehničkog sredstva uvek daje dve mogućnosti – opstanak starih umetničkih praksi i njihovo konzerviranje i korišćenje novih sredstava za postizanje novih umetničkih izraza i rezultata. Ovde vidim paralelu i svojevrsan motiv produkcije i recepcije muzike u kontekstu 20. veka u dihotomiji između ‘muzike prošlosti’ i ‘muzike budućnosti’ izdvojenu iz pomenutog Bulezovog teksta. Često pominjana opaska kanadskog teoretičara medija Maršala Makluana (Marshal McLuhan), da sadržaj novog medija čini stari medij, našla je svoju teorijsku razradu upravo u teoriji remedijacije. Na primer, vokalna, instrumentalna i vokalno-instrumentalna muzika emitovana na radiju, iako može da podrazumeva drugačije načine izvođenja pred mikrofonom (ukoliko se izvodi u studiju radi direktnog emitovanja ili zbog ostvarivanja trajnog snimka) ne čini muziku pisanu specifično za ovaj medij. Njeni stvaraoci ne koriste sve izražajne mogućnosti novog sredstva komunikacije da bi stvorili nove umetničke kreacije. Naprotiv, postojeća muzika koristi se kao sadržaj novog medija i u procesu mu biva prilagođena u onoj meri u kojoj sredstvo komunikacije jeste važno za formu sadržaja – poruke. Drugim rečima, ona je remedijativizovana.⁵² Zainteresovanost za istraživanje i korišćenje mogućnosti radija kao medija vodila je, pak, ka uspostavljanju posebne, interdisciplinarnе umetničke forme – radiofonije. Razliku između ova dva slučaja mogućih sadržaja radijskog prenosa, kompozitor

⁵¹ Međutim, ovde sa rezervom upotrebljavam reč ‘odgovori’. Teza koju ću razvijati jeste da se umetničke i tehnološke inovacije teku paralelno, u dijalektičkom odnosu.

⁵² U ovom slučaju, pišem o prilagođavanju pomenutih formi zapadnoevropske umetničke muzike u forme masovnih medija komunikacije. O remedijaciji u muzici se može govoriti i u slučaju drugih medija. Tako, muzikološkinja Vesna Mikić ističe: „Remedijacija je, dakle, zasnovana na lancu medijacija muzičkih svetova koji su prevedeni, ponovo posredovani i delimično ‘fiksirani’ u pisanim medijima ili na nosačima zvuka, ili ‘iznova’ kreirani u kontekstu svakog izvođenja“ (Mikić 2014: 31).

i višemedijski umetnik Vladan Radovanović naziva razlikom između muzike na radiju i muzike za radio (upor. Radovanović 1979: 36).

1.4.1. Studije slučaja

Razmatranje umetničke muzike objavljene na nosačima zvuka problematizuje ‘muziku prošlosti’ u njenoj remedijalizovanoj varijanti. Već od prvih godina cilindara i ploča na (svetskom) tržištu, umetnička muzika je predstavljala važan segment ponuđenog repertoara. Nakon pojave LP ploče 1948. godine, koja je omogućila da se 20 do 30 minuta muzike snimi na jednu stranu diska, višestavačna dela, ciklusi i opere mogli su da budu snimljeni u celini. Uslovno rečeno, umetnička muzika u diskografiji postaje svojevrsan žanr za sebe, te se u prodavnicama nosača zvuka ili pod odrednicom ‘klasika’ pronalaze ostvarenja različitih epoha, stilističkih odrednica i izvođača. U tom smislu, razmatranje diskografije umetničke muzike otvara prostor za razmatranje remedijacije, umetničke muzike ‘upakovane’ za tržište (pri čemu se javlja karakteristična repetitivnost repertoara), te razmatranje diskursa o popularizaciji umetničke muzike kao ugrožene muzičke vrste čije vrednosti treba negovati, a poštovanje ka njoj kao vrhunskom dometu stvaralaštva održavati. Repertoar ‘klasičnog’ žanra predstavljaju u značajnoj meri istaknuta ostvarenja kanona zapadnoevropske muzike iz perioda od, okvirno, sredine 18. do sredine 20. veka. Razmatranje kanona umetničke muzike u odnosu sa zahtevima izdavača, distributera i publike koja kupuje nosače zvuka predstavlja takođe jedno karakteristično polje interesovanja za promišljanje proširenja ili učvršćenja postojećeg kanona u specifičnom medijskom okruženju, što važi kako za ‘univerzalni’ kanon zapadnoevropske umetničke muzike, tako i za lokalne ‘nacionalne’ kanone nastale na tom tragu (upor. Milanović i Maglov 2019). Uloga medija u ‘naknadnom životu’ umetničke muzike takođe dobija specifičnu dimenziju u odnosu na postajanje umetničke muzike svojevrsnom ‘dijasporom’ u drugoj polovini 20. veka, naspram njene situiranosti u urbanim centrima Evrope i Severne Amerike početkom veka (upor. Cook i Pople 2004: 9). Najzad, katalozi izdavačkih kuća predstavljaju svojevrsne arhive, u kojima su sačuvana partikularna dela, ali i izvođenja tih dela. Osim razmatranja arhiviranja, sama izdanja pružila su mogućnost za otvaranje polja proučavanja istorije i estetike izvođenja.

Diskografija PGP-RTB/RTS-a, kada je u pitanju umetnička muzika, sadrži nosače zvuka sa snimcima domaće muzike i domaćih izvođača, kao i one nastale na osnovu ustupljenih licenci inostranih izdavačkih kuća. Zbog toga, korpus izdanja umetničke muzike pruža nekoliko primera izdavačkih praksi umetničke muzike u svetu i na prostoru bivše

Jugoslavije. Pregledom izdanja razmatra se pitanje zastupljenosti kanonskih dela zapadnoevropske umetničke muzike, a posebno formiranje/učvršćivanje kanona jugoslovenske i srpske umetničke muzike. Uvidom u komentare stručne javnosti i publike o izdavačkim praksama i muzici dostupnoj putem nosača zvuka prati se recepcija⁵³ ove muzike u medijskoj kulturi Jugoslavije druge polovine 20. veka. Iako bi se o istom problemu moglo raspravljati i u odnosu na muziku na radiju, odlučila sam se za razmatranje diskografije jer je ovom segmentu posvećena manja pažnja u dosadašnjim srpskim/jugoslovenskim istraživanjima u poređenju s korpusom tekstova o muzici na radiju. Interesantno pitanje jeste šta se dešava s već postojećim delima muzike koja nije bila namenjena reprodukciji putem medija elektronske reprodukcije u kontekstu medijske kulture, u uslovima masovne proizvodnje upućene masovnoj publici, te u kulturi određenoj konvencijama i setom pravila njenih sopstvenih žanrova.

S druge strane, muzika za radio, te medij radija u odnosu na nosače zvuka, razmatrana je uvidom u praksu eksperimentalne radiofonije, koja je u Radio Beogradu negovana od šezdesetih godina 20. veka, da bi bila institucionalizovana u okviru zasebne serije Dramskog programa, *Radionice zvuka*, 1985. godine.⁵⁴ Dok je radiofonija interdisciplinarna praksa u liminalnom prostoru drame, književnosti, poezije i muzike, onaj njen segment u kojem se tretira zvučni, a ne semantički kvalitet reči može se razumeti kao jedna vrsta elektroakustičke muzike (upor. Ћирић 2015: 107), ili tejp muzike (Radovanović 2010: 39). Kao i elektroakustička muzika, ili barem ona njena grana bliža konkretnoj muzici, radiofonija nastaje ispitivanjem mogućnosti za snimanje i transformisanje zvučnih uzoraka, koji se organizuju u zvučne celine i komponovani tok.⁵⁵ Dodatna potvrda da se određena radiofonska ostvarenja mogu svrstati u muziku, jeste dodela prestižne *Mokranjčeve nagrade* za kompoziciju Ivani Stefanović za radiofonsku poemu *Veliki kamen* (2017). Jedno radiofonsko delo je ponovo prepoznato na ovaj način kada je Svetlana Maraš nagrađena istim priznanjem za ostvarenje *Post-Excavation Activities* (2020).

⁵³ U pitanju je uvid u članke različitih dnevnih i nedeljnih izdanja štampe koji za temu imaju jugoslovenske izdavačke kuće (*Politika*, *Borba*, *NIN*, *Oslobođenje* i drugi), a koji su sačuvani u Dokumentaciji Radio-Beograda. Takođe, značajne izvore informacija predstavljali su članci u stručnim časopisima *Zvuk*, *Muzika: Časopis za muzičku kulturu*, *Glasnik Muzičkog društva „Stanković“*, *Savremeni akordi*, *Muzika: časopis udruženja kompozitora Srbije*, *Pro Musica*.

⁵⁴ Osnivanje *Radionice zvuka* inicirano je, između ostalog, željom da se sporadične prakse na polju eksperimentalne radiofonske umetnosti institucionalizuju, te da se stvori platforma za kontinuiran rad.

⁵⁵ Da bih označila praksu radiofonije koju smatram najbližom muzičkom mišljenju, koristim termin eksperimentalna radiofonija koji preuzimam od Marije Ćirić (upor. Ћирић 2012, 2015). O različitim definicijama radiofonije, kao i terminološkim nijansama i njihovim tumačenjima, biće reči u odgovarajućem poglavlju

S obzirom na to da je elektronska i elektroakustička muzika u njenim bogatim i raznolikim vidovima bila predmet izučavanja brojnih teoretičara (izdvajam, na primer, Holmes 2002, Maning 2004, Mikić 2004, Милојковић 2020),⁵⁶ nakon osvrta na ove radove, fokusiraću se na interdisciplinarnu zvučnu praksu radiofonije, budući da je ona specifično vezana za medij radija. Drugim rečima, u slučaju radiofonije nije u pitanju samo elektronski medij kao novo sredstvo izraza i/ili reprodukcije, već su radiofonska dela u toku 20. veka u svim tačkama svog nastanka bila vezana za medij radija: od činjenice da su radiofonska dela zahtevala tim saradnika i opreme koji su bili okupljeni oko institucije radijskih kuća i njihovih redakcija (u slučaju Radio Beograda, to je bila Dramska redakcija pri Drugom programu), preko toga da su emisije/dela⁵⁷ bile posebno kreirane tako da njihov zvučni opseg odgovara standardima radijskog emitovanja (Radovanović 1979: 39, Radovanović 2010: 41), do činjenice da je ova ostvarenja, snimljena na magnetofonskim trakama, bilo moguće čuti isključivo u terminima predviđenim za njihovo emitovanje,⁵⁸ zbog čega je to emitovanje predstavljalo specifičan izvedbeni događaj. Ono se dešavalo u određenom trenutku i, iako je moglo da bude ponovljeno, nije bilo dostupno recipijentu za slušanje po ličnom nahodaњу, već je zavisilo od odluke radijskog urednika o ponovnom emitovanju emisije/dela.

Danas je radiofonska dela moguće u značajnoj meri stvarati i u kućnim uslovima, uz odgovarajuće kompjuterske programe, kako, na primer, radi radiofonski umetnik Arsenije Jovanović (o čijem će delu dodatno biti reči). Pošto se tema ove disertacije odnosi na 20. vek, radiofoniju ću sagledati pre svega u odnosu na početke radija kao analognog medija i kreativne mogućnosti koje je pružao rad u radijskom studiju. S pojavom digitalne tehnologije, a pre svega pojeftinjenjem tehnike i, time, stvaranjem uslova za otvaranje kućnih studija, komplikovan proces vezan za snimanje i obradu zvuka koji je zahtevao višesatne termine u radijskom studiju, kao i pomoć tehničkog osoblja, znatno je pojednostavljen. Radiofonija je tako remedijalizovana, a njena recepcija više nije isključivo zavisna od emitovanja na

⁵⁶ Pored razmatranja teoretičara na temu elektronske i elektroakustičke muzike, posebno su značajni autopoetički doprinosi samih autora, poput Karlhajncu Štokhauzena (Karl Heinz Stockhausen, Stockhausen 1989a, 1989b), Pjera Buleza (Pierre Boulez, Boulez 1986), Pjera Šefera (Pierre Schaeffer, Schaeffer 2012, 2017), Srđana Hofmana (Hofman 1995), Vladana Radovanovića (Radovanović 2010) i drugih. O značaju autopoetičkih napisa i teorije umetnika u kontekstu avangardne muzike videti u: Nikolić 2015.

⁵⁷ Uspostavljanje razlike između radiofonskih emisija i radiofonskih dela nametnulo se u toku razgovora s nekim od autora koji su svoja radiofonska ostvarenja realizovali u okviru Radio Beograda. Ova razlika se, ukratko, odnosi na to u kojoj meri su autori ili autorke kreirali nove zvučne rezultate i organizovali zvučni i narativni (u koliko je u pitanju narativno ostvarenje) tok, a u kojoj meri su organizovali sadržaj sa već postojećim materijalima. Ukoliko je sadržaj više informativnog karaktera on se češće razume kao emisija, a ne kao delo. O potencijalnim problemima s uspostavljanjem ove razlike pišaću u odeljcima o radiofoniji.

⁵⁸ Odabrana radiofonska ostvarenja u međuvremenu su digitalizovana i objavljena 2005. godine u vidu CD izdanja *20 godina Radionice zvuka dramskog programa Radio Beograda*. Beograd: Radio televizija Srbije.

radijskim programima, već su radiofonska ostvarenja dostupna kako putem nosača zvuka (kompakt-diskova), tako i putem web platformi posvećenih različitim tipovima medijskih umetnosti. Ipak, brojni primeri iz istorije radiofonske umetnosti, koji nisu digitalizovani, ostaju nepristupačni istraživačima koji nemaju pristup arhivama radija, otežavajući naučno sagledavanje ove oblasti umetničkog stvaralaštva (upor. Singer 2019: 178).

Traženje specifičnog zvučnog izraza u tehnici radijskog studija, ostvarenog u delima namenjenim radijskom javnom prostoru, razmatrano je kao 'muzika budućnosti'. Ova studija slučaja dozvoljava razmatranje pitanja o tome kako materijalno-tehnološki, ali i institucionalni uslovi, te nužne saradnje kao vid rada u radijskom studiju, utiču na kreativno stvaralaštvo pojedinaca. U pitanju je kreativna potraga za zvukom koji se ostvaruje tehničkim sredstvima koja su na raspolaganju u radijskom studiju. Naglašeni su aspekti istraživanja i eksperimenta. Ograničenje u pogledu raspoloživog zvučnog materijala ne postoji: koriste se različiti zvukovi određene i neodređene visine, šumovi, originalna muzika ili citati iz postojećih ostvarenja ili, na primer, narodnih praksi, govor i dr. Stoga je radiofonija jedna od umetničkih praksi koja u punoj meri ukazuje na kreativna nastojanja da se iskoriste sve mogućnosti za proširenje zvučnog polja nastale nakon medijskog obrta.

Kada je u pitanju slušanje radiofonskih ostvarenja, naglašava se uloga asocijativnosti u akuzmatičkom slušanju, te stvaranje 'unutrašnjih slika', čime se slušaocu distinktivno pripisuje uloga saradnika u 'konačnoj' varijanti ostvarenja. Dok su nosači zvuka uvek produkti industrije i namenjeni tržištu (osim u slučajevima posebnih, nekomercijalnih izdanja), pa time prate njegovu logiku i protokole muzičke industrije, radiofonija je praksa posvećenika, podržana uglavnom u javno finansiranim, to jest državnim radijskim institucijama, umreženim u okviru Evropske radiodifuzne unije (European Broadcasting Union, EBU).⁵⁹ Radiofonska ostvarenja nezavisna su od standardizovane, 'mejnstrim' medijske produkcije (Rataj 2010: 89). U tom smislu, radiofonija je u nekim slučajevima vrlo jasno usmerena protiv industrijalizovane, masovne, klišeizirane prakse muzičke industrije⁶⁰ i

⁵⁹ U pitanju je grupa *Ars Acustica*, osnovana 1989. godine u Firenci, o čemu će biti reči u poglavlju o radiofoniji. No, i pre formalnog osnivanja ove grupe, umrežavanje pojedinaca koji se bave radiofonijom dešavalo se na brojnim festivalima i putem razmena. Evropska radiodifuzna unija osnovana je 1950. godine sa ciljem besplatne razmene programa i saradnika u okviru te mreže.

⁶⁰ Interesantno je da je kritika muzičke industrije bila eksplicitno zastupljena već na prvom *Acoustica International* festivalu u Kelnu (1985), koji je organizovao Klaus Šening (Klaus Schöning), jedan od najznačajnijih aktera na polju eksperimentalne radiofonije, urednik emisije *Komponisten als Hörspielmacher* (*Kompozitori kao stvaraoci zvučne igre*) emitovane na Zapadnonemačkom radiju (Westdeutscher Rundfunk, WDR). Naime, u toku festivala je svoju svetsku premijeru imalo radiofonsko ostvarenje Vinka Globokara *Die gestohlenen Klänge* (*Ukradeni zvukovi*), opisano kao satirični osvrt na stanje muzičke industrije u tom trenutku

ukazuje na kritičke potencijale muzike u medijskoj kulturi. Ovo istovremeno omogućava da fokus problematizacije zaista bude na medijskom obrtu u muzici, a ne na određenoj specifičnoj muzičkoj praksi ili muzičkim delima, te da se rasprava vodi o tome kako možemo na obuhvatan i sistematičan način sprovesti teoretizaciju i problematizaciju medija i muzike u 20. veku. Međutim, treba imati u vidu da način na koji je muzika prisutna u medijima, kako na nosačima zvuka, tako i na radiju, nije jedinstven i standardizovan, kako u smislu žanrova, tako i u smislu vremenskih i geografskih odrednica.

U obe studije slučaja, aspekti produkcije i aspekti recepcije razmatrani su uporedo, a čini se da ova dva aspekta i nisu jasno odvojiva. Ipak, može se reći da u slučaju diskografije prevladava razmatranje recepcije, s obzirom na značajan fokus posvećen tekstovima o diskografiji u štampi i na reakcije savremenika. U slučaju radiofonije prevladava razmatranje produkcije, jer su aspekti kreativnosti kao ključni faktor ove vrste ostvarenja zahtevali i drugačiji metodološki pristup, pa su kao vredan izvor informacija poslužili intervjui sa stvaraocima radiofonskih dela u Radio Beogradu.

1.4.2. Struktura disertacije

Rad je podeljen u dva dela s ukupno osam poglavlja, uključujući prvo, uvodno poglavlje i zaključna razmatranja. Prvi deo čine poglavlja 1 – 4. Nakon prvog, uvodnog poglavlja u kojem su postavljene koordinate istraživanja, sledi poglavlje *Medijski obrt: početi od posredovanja*. U njemu detaljnije obrazlažem koncepte medijacije i remedijacije, koji omogućavaju početak promišljanja muzike od samog procesa posredovanja. Nakon toga, koncept medijskog obrta pojašnjavam dovodeći ga u vezi sa prethodnim obrtima u mišljenju karakterističnim za filozofiju, ali i druge humanističke i društvene discipline. Smatram da je obrt u mišljenju preduslov da se u potpunosti sagledaju različiti efekti medijskog obrta u produkciji i recepciji muzike. Treće poglavlje, *Mediji i mišljenje o muzici: razumevanje pojma i (inter)disciplinarnog konteksta*, posvećeno je detaljnijem razmatranju pojma medij(i), sa akcentom na njegovo shvatanje u filozofiji, humanistici i društvenim disciplinama. Potom predlažem tri teze na osnovu kojih se može razmatrati medijski obrt u mišljenju o muzici. U četvrtom poglavlju izlažem *Pregled odabranih tehnoloških događaja u društvenoj istoriji medija*. Od pojave fonografa i gramofona, pa sve do digitalne tehnologije, promene na polju tehnologije implicirale su i promene u produkciji i recepciji muzike.

(upor. Schöning 1986). Ista tema obrađena je i Globokarevim muzičko-teatarskim performansom *Konsequenz der Konsequenz (Posledica posledice)*. Uopšte, Globokaru nije strano kritičko istupanje protiv kulture masovnih medija (upor. Стојановић-Новичић 2004: 65).

Zapravo, nijedna od medijskih tehnologija datih u pregledu nije postojala van složenih društvenih, političkih, ekonomskih i kulturalnih relacija, koje zajedno sa njima čine sistem masovnih medija.

Drugi deo čine poglavlja 5 – 7. U njima su u istorijskoj perspektivi razmotreni problemi rada koji se tiču muzike, diskografije i radiofonije, odnosno, muzičke industrije i eksperimentalnih praksi sa zvukom i medijima radija i nosača zvuka. Iako su ključne studije vezane za drugu polovinu 20. veka, medijskim obrtom smatram pojavu fonografa, odnosno, prvi put materijalizovanu mogućnost da se zvuk snimi i reprodukuje. Budući da zauzimanje stanovišta da su sve druge tehnološke inovacije proizašle iz ove i predstavljaju njeno dalje usavršavanje, smatrala sam da je, u skladu sa tim, potrebno razmotriti prakse na koje su se nadovezale diskografija i radiofonija u drugoj polovini 20. veka. U skladu sa tim, peto poglavlje, *Počeci diskografske industrije i počeci eksperimenata u medijskoj ekologiji: svetski i domaći kontekst*, odnosi se na uspostavljanje diskografske industrije u svetu i u Kraljevini Srbiji/SHS/Jugoslaviji, prve godine Radio Beograda sa posebnim akcentom na emitovanje muzike s gramofonskih ploča, te na recepciju takozvane „mehaničke muzike“ u domaćem kontekstu. U ovom poglavlju dat je i osvrt na prve eksperimente sa zvukom, koji se mogu razumeti kao preteča kasnijih eksperimentalnih radiofonskih ostvarenja. Šesto poglavlje, *‘Klasika’ u Edisonovom univerzumu*, posvećeno je razmatranju ‘muzike prošlosti’ u medijskoj kulturi. U šestom poglavlju obrađuje se diskografija PGP-RTB/RTS-a (1959) i muzička kultura vezana za jugoslovenske diskografske kuće. Razmatra se umetnička muzika u diskografskoj ponudi čiji se naknadni život odvija u kontekstu nosača zvuka i muzičke industrije. Sprovodi se predlog razmatranja ‘klasike kao diskografskog žanra’, kao jednog od efekata medijskog obrta. Sedmo poglavlje, *U traganju za muzikom/umetnošću radija*, odnosi se na eksperimentalne radiofonske prakse koje su se sprovodile u okviru Radio Beograda od šezdesetih godina 20. veka, a koje su dobile svoju institucionalnu platformu sa uspostavljanjem serijala *Radionica zvuka* (1985). Eksperimentalna radiofonska produkcija se razmatra u odnosu na elektroakustičku muziku, kao akustička umetnička forma koja je integralno vezana za medij i instituciju radija. U tom smislu, ona se razmatra kao ‘muzika budućnosti’ i ukazuje na kreativne potencijale korišćenja medija kao sredstava novog umetničkog izraza. U zaključnim razmatranjima se sprovodi sumiranje i kritički osvrt na teme disertacije, uz kratak komentar o medijskim kulturama 21. veka i potencijalima za dalju razradu ove teme.

1.5. Pregled literature

Usmerenja istraživačkih pretpostavki baziranih na teorijskoj literaturi bila su modifikovana u toku rada na konkretnim slučajevima. Teorijska literatura odnosi se kako na muzikološku literaturu, tako i literaturu iz drugih disciplina: sociologije, studija i teorija medija, studija kulture. U toku promišljanja medijskog obrta u muzici, pokazalo se da se o svojevrsnom medijskom obrtu može govoriti i u muzikologiji, ili, preciznije, u *mišljenju o muzici*. Kao indikator medijskog obrta u muzikologiji prepoznala sam korpus literature koja se odnosi na ukazivanje na ulogu medija (medijskog obrta!) u muzičkoj kulturi, ali i u istoriji muzike. Medijski obrt u ovom kontekstu shvatam kao obrt u mišljenju ka materijalno-tehnološkim, društvenim i ontološkim karakteristikama posredovanja (medijacije)⁶¹ muzike u kulturi 20. veka. Obrt u mišljenju simptomatičan je za period nakon pada industrije nosača zvuka na koju je uticala pojava digitalnih nosača zvučnih informacija (upor. Ashby 2010, Born 2011, Botstein 2011). Kako je istakla Džordžina Born:

...važno je naglasiti da se tek 2000-ih – više od stoleća nakon što je snimanje muzike počelo da transformiše prirodu muzičkog iskustva i 30 godina nakon što su proučavaoci popularne muzike počeli da pišu o snimanju – pojavila prva muzikološka inicijativa većeg opsega: Centar za istoriju i analizu snimljene muzike (*Centre for the History and Analysis of Recorded Music /CHARM/*) u Velikoj Britaniji. Dok je ovo dobrodošao razvoj, on ukazuje na intenzivnu dislokaciju koja je postojala između filološke orijentacije muzikologije zasnovane na partiturama i slušno-usmene prirode snimanja, manifestne u fundamentalnom prilogu snimanja estetici i ontologiji mnogih dvadesetovekovnih popularnih muzikā, gde zamenjuje zapis/partituru kao primarni medij muzičke reprezentacije, edukacije i cirkulacije. Ovo je produktivna dislokacija, pošto nas upozorava na posredovanu prirodu i materijalnost svog muzičkog iskustva. I dok su studije popularne muzike povele istraživanja u ovom pravcu, a etnomuzikologija ih blisko pratila, sada možemo da vidimo konvergenciju u kojoj muzikologija takođe proizvodi značajna istraživanja u ovoj oblasti. Ipak, uslovi poboljšanja ostaju nesigurni: kognitivistički ili pozitivistički, hermeneutički ili kulturalno-teorijski? Zaista, snimanje postavlja radikalne izazove svakom interdisciplinarnom pomirenju. Ono traži meta-analitički okvir u kojem bi se nasleđe snimanja razumelo ne samo kao još jedna grana proučavanja muzike, već kao konstitutivno za svo muzičkog iskustvo – umetničko i popularno, prošlo i sadašnje – tokom prošlog

⁶¹ Prema *Rečniku srpskog jezika Matice srpske*, pojam medijacije u jednom od svojih osnovnih značenja označava posredovanje (2011: 676). Učestala upotreba ovog termina odnosi se na oblasti razrešenja konflikta, ali i na označavanje aktivnosti sredstava transmisije, medija/posrednika (Williams 2015: 152). Međutim, ovaj termin ima složenu istoriju u različitim intelektualnim tradicijama, istoriju kojom ću se baviti u poglavlju posvećenom medijaciji. Ovde napominjem da teorije medijacije nisu uvek nužno povezane s teorijama medija (u smislu tehničkih uređaja). O razvoju teorija medijacija, te njihovom odnosu s istraživanjima muzike vidi detaljnije u Born i Barry 2018.

veka. Na osnovu ovoga, moguće je tvrditi da svako muzičko iskustvo koje nije zasnovano na snimljenom zvuku mora biti shvaćeno u post-medijativnom svetlu: kao negacija, suplement ili mimezis snimanja (Born 2007: 235–236).

U prvim decenijama 21. veka, zbog ‘uronjenosti’ u digitalno, internetom umreženo okruženje, smatra se da muzika – a pod tim podrazumevam ne samo njene ‘čisto’ zvučne, već i društvene, kulturalne i estetske aspekte – nije samo sadržaj nastao ‘izvan’ medijskog okruženja, u nekom zasebnom, naizgled autonomnom entitetu, koji se potom medijima kao posrednicima prenosi kao informacija ili kao afektivna senzacija. Naprotiv, zbog totalizujuće prirode digitalizacije smatra se da su novi, digitalni mediji proizvođači savremene realnosti (upor. Šuvaković 2016: 131). Drugim rečima, sami mediji i efekti koje oni proizvode konstitutivni su za našu življenu svakodnevicu u savremenom trenutku. Međutim, ovo ‘osveščivanje’ konstitutivne uloge medija, kao posledicu je imalo i svojevrsan ‘pogled unazad’, odnosno, razmatranje medija 20. veka u skladu sa konceptualizacijama medija 21. veka. Zbog toga, raspravu o relevantnoj literaturi izdvajam u poglavlja koja se tiču (inter)disciplinarnih promišljanja muzike i medija, problematizujući ih u odnosu na koncept medijskog obrta u muzici.

Kako sam uvidom u postojeću literaturu o muzici i medijima / muzici u medijima / medijima muzike uočila da termin medij može da se odnosi na različite vrste posrednika (što je donekle indikativno već u navedenim sintagmama), jedan deo svoje rasprave posvetiću analizi razumevanja medija u kontekstu muzikologije i u odnosu na muziku, te razmatranjem pitanja: o čemu sve govorimo kada govorimo o mediju i medijima u odnosu na muziku/muzikologiju? Jedan od primera je shvatanje medijske muzike kao muzike „koja se proizvodi, arhivira i komunicira putem mehaničkih, elektronskih-analognih i digitalnih medija“ (Šuvaković 2016: 47). Međutim, može se primetiti da je muzika kao praksa uvek u odnosu s nekim komunikacijskim medijem. Pre svega, medij pisma, kako manuelnog, tako i štampanog zapisa, na ključni način je uticao na muzičko mišljenje,⁶² kao i na koncept muzičkog dela (Popović Mladenović 1996: 34). U tom smislu, muzika je *uvek-već* posredovana, te u stalnom procesu medijacije i remedijacije. S druge strane, američki teoretičar književnosti Džon Gilori (John Guillory) istakao je problem razdvajanja koncepta umetnosti od koncepta medija. U istoriji mišljenja i istoriji umetnosti dominantno shvatanje umetnosti kao reprezentacije (mimezis) umesto kao komunikacije, imalo je značajne

⁶² Rečima nemačkog sociologa Maksa Vebera (Max Weber) „muzičko delo ne može da bude ni mišljeno van pisma, čak ni kao unutrašnja svojina, intimna stvar, njegovog stvaraoaca: ono se rađa u pismu i kroz pismo“ (nav. prema Popović Mladenović 1996: 35).

posledice na shvatanje umetnosti u odnosu na masovne medije krajem 19. i početkom 20. veka (upor. Guillory 2010: 322). Obrt ka medijima u mišljenju o muzici, kako u odnosu na muziku i elektronske masovne medije, tako i u odnosu na druge medije, poput pisma,⁶³ mogao bi se, stoga, shvatiti kao mišljenje zasnovano prevashodno na ideji posredovanja (medijacije) i komunikacije spram ideje mimezisa i reprezentacije. U pitanju je mišljenje za koje je konstitutivna uloga različitih vidova medijacije muzike.

Većina napisa koji uključuju različite probleme muzike u medijima i odnosa medija i muzike uopšte nastali su krajem 20. veka. Iako se u ovom pregledu ne mogu obuhvatiti sve publikacije koje bi spadale u pomenute korpuse tekstova i tema, predstavicu one reference koje smatram relevantnim za ovaj rad.⁶⁴ U pitanju su izvori na srpskom, engleskom i nemačkom jeziku. Dominira anglo-američka literatura, kao i tekstovi na engleskom jeziku čiji autori pripadaju različitim sredinama (uključujući i srpsko i nemačko, ali i francusko govorno područje).⁶⁵

Tekstovi se mogu podeliti prema široj tematici (umetnička muzika, popularna muzika, muzika u medijima, muzika i tehnologija itd), kao i po primarnom disciplinarnom profilu autora. Opredelila sam se za prvi kriterijum podele, imajući u vidu da su često, kada su u

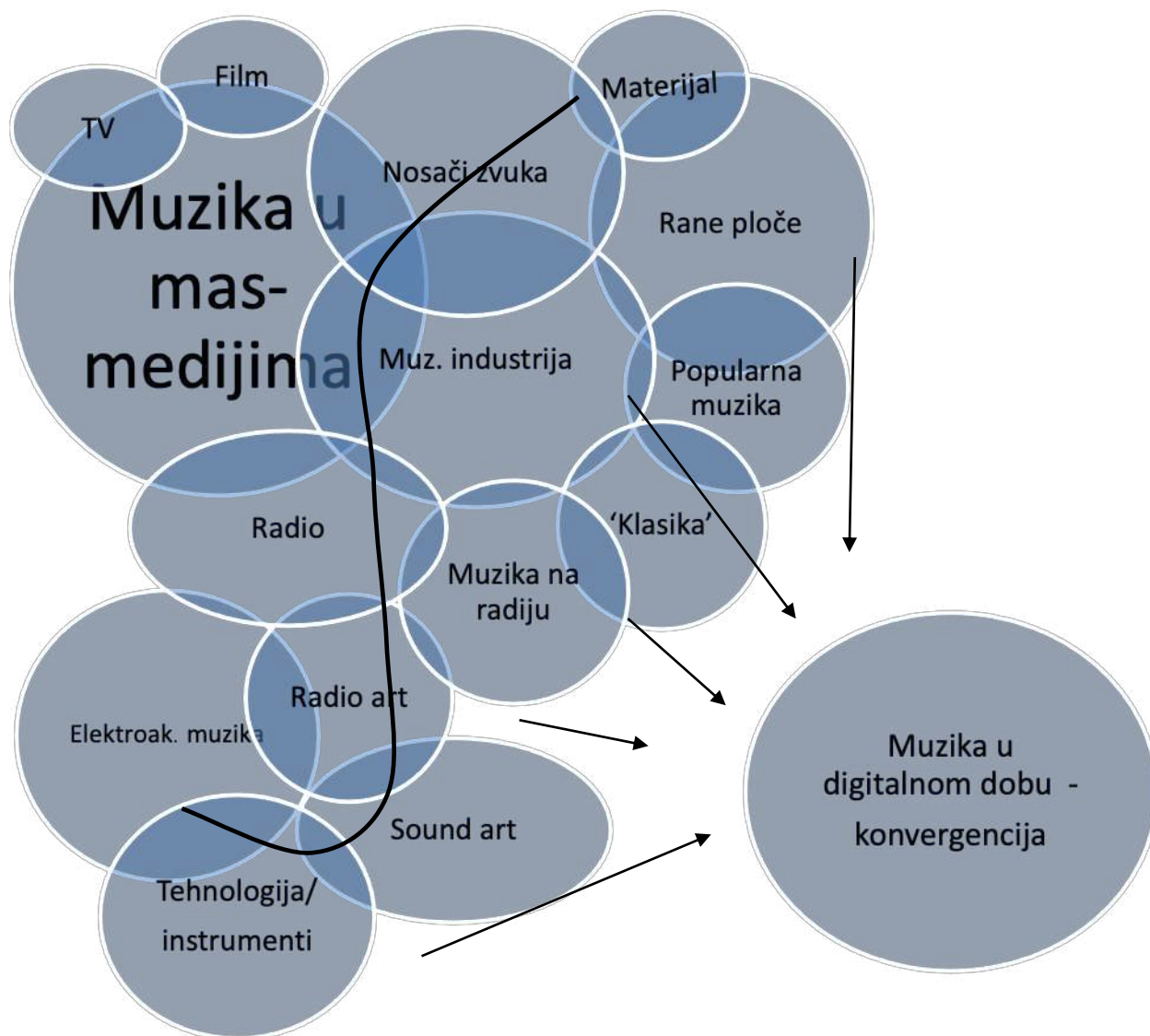
⁶³ Videti više u: Popović Mladenović 1996: 44–49.

⁶⁴ Ovaj pregled donekle se podudara s razmatranjima literature koja se mogu naći u Born 2011, Ashby 2010, Botstein 2011, Kania i Gracyk 2010. Kako nisam imala uvid u sve reference koje navode pomenuti autori, u glavnom tekstu sagledavam samo one koje sam mogla direktno da analiziram i međusobno uporedim. Za dodatne reference pogledati pomenute izvore. Međutim, u tim izvorima dominira literatura koja se odnosi na snimanje i reprodukciju muzike, to jest na reprodukciju muzike na pločama, dok reference o radiofoniji, a naročito o eksperimentalnoj radiofoniji, nisu zastupljene u pomenutim izvorima, jer se tematski ne poklapaju s razmatranjima navedenih autora. U ovom poglavlju obratiću pažnju i na taj korpus literature, s obzirom na ulogu koju radiofonija ima za razumevanje medijskog obrta u muzici i za ovu disertaciju. Pored toga, u odnosu na korespondentna sagledavanja, pregled upotpunjujem literaturom iz domaće i regionalne akademske sredine, te literaturom koja se pojavila nakon 2011. godine.

⁶⁵ Dominaciji anglo-američke muzikologije u značajnoj meri je doprineo uticaj talasa ‘nove muzikologije’. Pod ovom odrednicom obuhvata se korpus dela različitih autora aktivnih od sredine 80-ih godina 20. veka, koji mahom pripadaju američkoj akademskoj sredini i čiji je rad u međuvremenu postao „apsorbovan u uobičajenu praksu“ (Beard i Gloag 2005: 92), čak i nad temama koje su donedavno bile slabo zastupljene u muzikologiji i etnomuzikologiji, poput, na primer, muzike i postsocijalizma (upor. Milin, Milanović i Lajić Mihajlović 2020: 1–17). Pored toga, anglo-američka muzikološka perspektiva, iako tek jedna od mnogih mogućih, istovremeno je ona „koja je ubedljivo vršila određenu kolonijalnu kontrolu nad disciplinom“ (Beard 2021: 14). Kada su u pitanju autori s nemačkog govornog područja, čija je literatura korišćena u originalu ili u prevodu na engleski jezik, mahom se radi o teoretičarima medija kitlerovske orijentacije, ili o teoretičarima radiofonije i eksperimentalnog radija. S obzirom na značajan broj projekata posvećenih radiofoniji, te na izdavačku delatnost posvećenu radiju (pogotovo u slučaju izdavača Transcript Verlag), čini se da su nemački autori veoma posvećeni ovoj tematici. Imajući u vidu značaj nemačkih i austrijskih radijskih programa za eksperimentalno radiofonsko stvaralaštvo, pogotovo delatnost urednika Klauša Šeninga (Klaus Schöning) i Hajdi Grundman (Heidi Grundmann) koji su ostvarili i značajne pisane doprinose, ovakva situacija u literaturi je razumljiva. Kada su u pitanju autori s francuskog govornog područja, osim očite i izuzetne važnosti autopoetičkih napisa Pjera Šefera, od značaja su bili autori bliski francuskoj sociologiji na liniji Bruna Latura, posebno sociolog muzike i teoretičar medijacija u muzici Antoan Enion.

pitanju zbornici ili kolektivne monografije, autori ređe muzikolozi (upor. Cook 2009: 2). Osim toga, pojedine studije autora iz drugih disciplina imale su značajan uticaj na muzikologe. Najzad, inherentna interdisciplinarnost studija medija (upor. Briggie i Christians 2010: 220), ali i muzikologije, opire se strogim i definitivnim podelama. U šemi koja sledi (vidi Šema br. 1), problemske i tematske grupacije date su u vidu ‘ostrva’ koja ne treba shvatiti kao međusobno udaljena i izolovana, već kao preklapajuće skupove u okviru kojih se interesovanja, uticaji, metode i znanja prepliću, prelivaju i stupaju u najraznovrsnije relacije.

Kao i svaki šematski prikaz, i ovaj se može shvatiti kao kompresovan i/ili reduktivan. U svakom slučaju, termini ili sintagme istaknute u ‘ostrvima’ nužno označavaju samo neke moguće dalje tematske oblasti koje se iz naznačene mogu izvesti (odnosno, izvesti u istom pravcu), pri čemu šema ima za svrhu da sistematizuje razumevanje mogućih problemskih interesovanja, a ne da ih ‘zatvori’ i ‘izoluje’, ukidajući im inherentan potencijal za inter- i transdisciplinarna sagledavanja. Tako, na primer, proučavanje ‘*klasike*’ (pri čemu biram ovaj termin u šemi zbog njegove kompaktnosti i označiteljskog potencijala) može da vodi ka proučavanju repertoara institucija diskografskih kuća i njihovog uticaja na muzičku kulturu, na razmatranje studija izvođenja pomoću zvučnih zapisa, ali i na promišljanja istorijskih težnji ka popularizaciji umetničke muzike u masovnim medijima. Pritom, međusobna udaljenost određenih ostrva ne ukazuje nužno na to da nikakva veza između njih ne postoji u (potencijalnom) naučnom diskursu, već da su naznačene veze one koje mi se, nakon sadašnjeg uvida u literaturu, čine učestalijim i ‘očevidnijim’ od drugih mogućih relacija. Ipak, smatram da ova šema ukazuje na različita polja koja proizlaze iz naučnog i teorijskog interesovanja za muziku i medije/muziku u medijima/medije muzike. Krivulja koja prolazi kroz nekoliko ostrva ističe da su u pitanju oblasti u kojima akcenat može biti na materijalnosti tehnologije/medija, dok u određenim tematskim grupama preovladava interesovanje za sadržaj (na primer, muzika na radiju) i može se primetiti da fokus na sadržaj ne sadrži nužno aspekte materijalne realnosti, medija i (re)medijacije. Najzad, izdvajanje *muzike u digitalnom dobu* ukazuje na činjenicu da se sa pojavom računara kao meta-medija za prethodne pojedinačne elektronske masovne medije, te za internet kao ‘sedište’ različitih platformi putem kojih se multimedijalni sadržaj kreira i konzumira, mnoge od naznačenih formi i sadržaja mešaju, odnosno, podvrgnute su konvergenciji (upor. Bolter i Grusin 1999, Born 2009, Winter 2013, Jenkins 2006, Manovich 2002).



Šema br. 1: Preklapajući skupovi potencijalnih tematskih oblasti: muzika u masovnim medijima

Dakle, ukoliko se pođe od ranih masovnih elektronskih medija, muzika se može razumeti u odnosu na *film*, *televiziju*, *radio* i *nosače zvuka*. S obzirom na ranije istaknuto usmerenje ove disertacije u pravcu zvučnih medija, dalja razrada mogućih tema vodi u pravcu radija i nosača zvuka. Ipak, napominjem da u domaćoj literaturi postoji nekoliko značajnih studija vezanih za muziku i film i/ili televiziju (Nikolajević 2003, 2015, 2017, Vasiljević 2016, Grujić 2018).⁶⁶

⁶⁶ Sasvim specifičnu studiju koja se odnosi na visoku umetnost u kulturi masovnih (audiovizuelnih) medija predstavlja knjiga *Opera u doba medija* Jelene Novak (2007).

Radio kao institucionalni okvir bio je prostor za osnivanje prvih elektronskih studija (Holmes 2002, Todorović 2009, Radovanović 2001, Srećković 2011, Милојковић 2020), te se na taj način može razumeti i kao ‘dom’ *elektroakustičke muzike*. Dalje, na radijskim programima mogla se čuti kako muzika na radiju (koja je različito žanrovski usmerena, ali su u šemi date grupe umetničke i popularne muzike) i muzika za radio (upor. Radovanović 1979). *Muzika za radio*, uslovno shvaćeno, jeste radiofonska umetnost – *radio-art* (pre svega, eksperimentalna radiofonija). Eksperimentalna radiofonija kojoj se posvećujem u ovoj disertaciji shvaćena je kao liminalno, interdisciplinarno polje akustičke umetnosti koje se, ipak, može razmatrati iz muzikološke perspektive, s obzirom na preplete (u institucionalnom i estetskom smislu) eksperimentalne radiofonije s elektroakustičkom muzikom (Radovanović 1979, 2004; 2010; Ћирић 2015). Sličan postupak razmatranja liminalne prakse iz pozicije muzikologije moguće je izvesti sa *sound art*-om (zvukovnom umetnošću) (Leković 2019). Radiofonska praksa postala je sve zastupljenije polje istraživanja u svetu, iako ne nužno ograničena na muzikologiju (Black 2009, Hagelūken 2006, Rataj 2010, Fiebig 2015, Singer 2019). Sva tri polja umetničkog delovanja (elektroakustička muzika, zvukovna umetnost i eksperimentalna radiofonija) mogu se alternativno shvatiti kao ‘rekordabilne’ akustičke umetnosti (Fiebig 2015). Uz elektroakustičku muziku navedeno je polje *tehnologije/ instrumenata*. Iako ne isključivo vezano za ovu umetničku praksu, činjenica je da je diskurs o tehnologiji i novim muzičkim instrumentima koji su kreirani radi istraživanja mogućnosti elektronskog zvuka, prevashodno bio vezan za literaturu o elektronskoj muzici (Милојковић 2020, Holmes 2002, Manning 2004). To ne znači, međutim, da diskurs o tehnologiji nije bio moguć i u vezi sa, na primer, nosačima zvuka (Cook 2009) ili popularnom muzikom (Frith 1986, Hennion 1989). Naprotiv – iako izdvojene celine, njihov redosled i razmeštaj nisu fiksirani.

Kretajući se u drugom pravcu – ka *muzici na radiju* – osim *popularne* i umetničke muzike (*‘klasike’*), blisko polje u kontekstu literature predstavlja i muzička industrija (Adorno i Hokhajmer 1974, Tschmuck 2012, 2017, Winter 2013, Negus 1998). Radio i nosači zvuka su nužni segment *muzičke industrije*, koja monetizuje sadržaje elektronskih masovnih medija. Ovi sadržaji – bilo da istorijski pripadaju kanonu umetničke muzike (*‘klasika’*) bilo da su neki od popularnih žanrova – komodifikovani su od onog trenutka od kog su elektronski mediji omogućili masovnu reprodukciju sadržaja. U tom smislu, razmatranje muzike na radiju i/ili na nosačima zvuka, bez obzira na njen žanr, razmatra se i u kontekstu industrijskog i kapitalističkog sistema (sa svim nijansama njegovih pojavnosti) u kojem je muzika medijativizovana. Nosači zvuka kao artefakti, snimanje muzike na nosače

zvuka kao produkciona aktivnost, slušanje muzike sa nosača zvuka kao kulturalna praksa, jesu problemske celine imanentne polju pod oznakom 'Nosači zvuka'.

Literatura o popularnoj muzici koja nužno referira na medije i tehnologiju, zbog toga što je nastanak brojnih žanrova popularne muzike direktno vezan za studijsku muzičku praksu, pojavljuje se već osamdesetih godina 20. veka (Frith 1986, Hennion 1989, Mowitt 1987), a literatura u kojoj se razmatraju mediji i tehnologija u kontekstu elektroakustičke muzike sredinom devedesetih godina (Born 1995, Holmes 2002, Sterne 2003, Manning 2004, Mikić 2004) (upor. Born 2009). Potreba da se o tehnologiji i medijima raspravlja u kontekstu popularne muzike gotovo je neizbežna, ako se ima u vidu da mnogi žanrovi popularne muzike nastaju u studiju za snimanje muzike, da ih publika mahom recipira putem radija i nosača zvuka, da su određeni žanrovi procvetali u sinergiji s određenim medijima (big-bend džez i radio tridesetih godina, rokenrol i LP ploče pedesetih, upor. Tschmuck 2012; Todorović 2009), te da su neodvojivi segment muzičke industrije koja se tokom 20. veka u najvećoj meri oslanjala na medije nosača zvuka. U tom smislu, veza između tehnologije, masovnih medija i popularne muzike kao da je očiglednija nužnost za naučnu raspravu nego što je to u slučaju umetničke, kanonske zapadnoevropske muzike.

Nekoliko radova iz oblasti popularne muzike predstavljaju neke od prvih doprinosa razmatranju medija i tehnologije u odnosu na produkciju i recepciju muzike, pa se u okviru njih uspostavio integralni diskurs o muzici i medijima. Uticajni britanski teoretičar popularne muzike, Sajmon Frit (Simon Frith), među prvima se bavio odnosom između umetnosti i tehnologije u slučaju popularne muzike (Frith 1986). Sociolog muzike Antoan Enion je već sredinom osamdesetih godina pisao o producentu popularne muzike kao posredniku između produkcije i konzumacije (Hennion 1989), a jedan od najznačajnijih muzikologa posvećenih popularnoj muzici, Ričard Midlton (Richard Middleton), posvetio je celo poglavlje svoje opširne studije o popularnoj muzici međuodnosima tehnologije, politike i popularne muzike (Middleton 1990: 64–100). Simptomatično je da je u zborniku *Music and Society*, koji su uredili američki muzikolozi Ričard Lepert (Richard Leppert) i Suzan Mekleri (Susan McClary), poglavlje o elektronskoj reprodukciji muzike pisao je teoretičar kulture i medija Džon Movit (John Mowitt) (Mowitt 1987).

Slična nužnost rasprave o tehnologiji evidentna je u studijama koje se odnose na elektroakustičku muziku. Diskurs o elektronskoj muzici nužno je podrazumevao i raspravu o tehnologiji. Ovo se odnosi kako na analogne, tako i na digitalne tehnologije. Kako je istakao muzikolog Milan Milojković, „za što potpuniju interpretaciju elektroakustičke muzike čini se

neophodnim podjednako sagledavanje kako tehnologije kojom je ostvarena, tako i estetskog efekta koji (se njome) ostvaruje“ (Милојковић 2020: 18). Autor navodi da ova teza nije nova i oslanja se na tradicionalnu muzikološku metodologiju. Ipak, kako su elektronski instrumenti manje rasprostranjeni i nisu tako dugo u upotrebi, potrebno je objasniti i sagledati njihove tehnološke principe, što nije, na primer, potrebno za klavir i klavirsku muziku (Isto). Iako, kako autor pominje, teza nije nova, ipak se može primetiti da organologija, kao jedna od subdisciplina muzikologije, nije (bila) zastupljena u disciplini kao što su to, npr., analitičko-interpretativni i istorijski/istoriografski pristupi. Kao jedan od razloga ovakvoj hijerarhiji između grupa tema i pristupa može se razumeti idealistička orijentacija upisana u disciplinu od njenih početaka, a koja je evidentna kako u konceptu autonomije umetnosti/muzike, u kojem ne samo da se umetnost shvata kao polje nezavisno od političkih i društvenih okolnosti, već se i rad umetnika čini nevidljivim i naizgled oslobođenim uslova političke ekonomije. Najzad, idealistička estetička orijentacija u mišljenju muzike (npr. Foht 1980) ogleda se i u razumevanju da ono što muzika jeste pripada sferi ideja i da materijalizacija te ideje predstavlja tek deo, ‘okrnjenu’ verziju bića muzike. U tom smislu, materijalnost instrumenata nije nužno bila u fokusu muzikologije (Zagorski-Thomas 2014: 96). Pošto je, dakle, elektroakustička muzika bitno određena načinom na koji autori koriste raspoloživu tehnologiju potrebnu za realizaciju pomenute muzike, a način realizacije elektroakustičkih dela ujedno predstavlja i zapis muzičkog dela (upor. Hofman 1995, Veselinović-Hofman, Popović Mladenović 1996), diskurs o tehnologiji i elektronskim medijima muzike zastupljen je u literaturi o ovoj umetničkoj praksi, počevši od sredine devedesetih godina 20. veka i prvih godina 21. veka (Holmes 2002; Manning 2004). Istoj grupi radova pridružuje se i niz onih koji se specifično odnose na muzičku tehnologiju (Holmes 2006), kao i onih koji se odnose na razmatranje tehnologija, medija i muzike u kulturi (Born 1995, Taylor 2001, Sterne 2003).

Literatura o snimanju muzike i muzici na nosačima zvuka – o fonografiji – sporadično se pojavljivala i nešto pre naznačenog perioda prelaza između dva veka, iako se i u ovom slučaju najveći broj studija locira u taj period. Monografija Evana Ajzenberga (Evan Eisenberg), *The Recording Angel: Explorations in Phonography*, objavljena je 1987. godine, a smatra se da je upravo ovaj autor zaslužan za uvođenje pojma ‘fonografija’ za označavanje muzike snimljene na nosačima zvuka (Ashby 2010).⁶⁷ U poslednjoj deceniji 20. veka, Kolin Sajms (Colin Symes) bavio se umetničkom muzikom u muzičkoj industriji i popularizacijom umetničke muzike angažovanjem strategija muzičke industrije vezanih za popularnu muziku

⁶⁷ Za potrebe ove disertacije, koristila sam drugo, prerađeno i dopunjeno izdanje (Eisenberg 2005).

(Symes 1997), nastavljajući istraživanje u pravcu analize nosača zvuka umetničke muzike (Symes 2004).⁶⁸ Godine 1992. Robert Filip (Robert Philip) objavio je pionirsku studiju o promenama stilova izvođenja umetničke muzike na osnovu ranih nosača zvuka (Philip 1992). Izvođenje muzike u doba nosača zvuka predmet je još jedne monografije istog autora (Philip 2004), kao i studije Filipa Auslendera (Philip Auslander) o izvođenju u medijatizovanoj kulturi (Auslander 1999). Početkom 21. veka takođe se javljaju i neka od prvih estetičkih razmatranja snimljene muzike: Endi Hamilton (Andy Hamilton) raspravlja o 'estetici perfekcije' kao simptomatičnoj težnji u izvođenju (Hamilton 2003), dok se, na sličnoj liniji, Džoša Glazgov (Joshua Glasgow) bavi problemom *Hi-Fi* estetike (Glasgow 2007).

Domaći autori su se takođe bavili različitim oblastima vezanim za muziku i medije. Među tematskim monografijama izdvaja se zbornik *Muzika i mediji* (Микић и Марковић 2004), u kojem autorski prilozi pokrivaju širok spektar tema i različitih shvatanja pojma medij. Iako se ne odnosi na elektronske masovne medije, izdvajam studiju Tijane Popović Mladenović, *Muzičko pismo* (1996), u kojoj se između ostalog ističu medijski aspekti muzičke notacije. Zbornik *Radio i srpska muzika* (Медић 2015) posvećen je različitim aspektima muzike na Radio Beogradu, od njegovog osnivanja do savremenog trenutka. Jedna od najtemeljnijih studija o ansamblima Radio Beograda je ona Darinke Simić Mitrović (1988). Ovoj instituciji posvećene su i studije Mirjane Nikolić (2006, 2010) Jelene Arnautović (2012), Aleksandre Paladin (2016), Marije Karan (2019) i Ivane Medić (2017, 2021), sa fokusom na različite uže oblasti (osnivanje Radio Beograda, *Sender Belgrad*, popularna muzika na radiju, negovanje nacionalne kulture na radiju, radijski auditorijum, Treći program Radio Beograda). Elektroakustičnom muzikom u njenim različitim vidovima bavilo se nekoliko autora. Oni na čije studije sam se posebno oslanjala su Srđan Hofman (1995), Vesna Mikić (2004), Biljana Leković (Srećković) (2011a, 2011b, 2015, 2019) i Milan Milojković (2020). Ističem napise kompozitora i višemedijskog autora Vladana Radovanovića (posebno 1979, 1988, 2001, 2015, 2010).

Radiofonska ostvarenja (posebno Ivane Stefanović i Vladana Radovanovića) bila su više puta teme u fokusu domaćih autora. Iako sam odabrala drugačiju metodologiju u pristupu radiofonskoj praksi (upor. Maglov 2021), ove studije predstavljale su značajan izvor informacija o ovoj umetnosti. U pitanju su pojedinačne studije ili delovi studija Mirjane Veselinović-Hofman (1991, 2011), Biljane Milanović (1997), Snežane Nikolajević (2008), Biljane (Leković) Srećković (2011), Ivane Neimarević (2012), Milene Medić (2012), Ane

⁶⁸ Prezentaciji umetničke muzike (u ovom slučaju – operi) u medijskoj kulturi posvećen je i zbornik koji je uredio Pol Frajer (Paul Fryer) (Fryer 2004).

Kotevske (2015, 2018, 2019), Marije Karan (2015), Marije Torbice (2019) i Ivane Petković Lozo (2019, 2021). Radovi Marije Ćirić (2005, 2012, 2015) predstavljaju neke od prvih teorijskih konceptualizacija radiofonske umetnosti na srpskom jeziku. Takođe, ističem napise kompozitorke i prve urednice *Radionice zvuka* Ivane Stefanović (1985, 2010, 2011).

O diskografskoj produkciji, prema mojim dosadašnjim uvidima, nije pisano mnogo u domaćoj muzikologiji. Kada je ova tema u pitanju, oslanjala sam se prevashodno na sopstvena istraživanja (Maglov 2014a, 2014b, 2015, 2016a, 2016c, Milanović i Maglov 2019, Maglov 2022b: u štampi). Kada je u pitanju rana diskografija, ističem studije Danke Lajić Mihajlović (2010, Lajić Mihajlović i Đorđević Belić 2016, 2017), Naile Ceribašić (2021), Jelke Vukobratović (2020), Marije Dumnić (2010) i Vesne Aleksandrović (2007).

1.5.1. Mediji i otvaranje novih polja proučavanja u muzikologiji

...muzikolozi su često gledali u muziku, u partiture i rukopise i skice, i analizirali formu muzike i stil i značenja iz dokaza koji predstavljaju same note. Istoriju muzike sada mogu da slušaju.

Timoti Dej (Day 2000: 198)

Razmatranjem nosača zvuka kao izvora informacija o muzičkoj kulturi 20. veka i kao predmeta muzikologije bavio se Timoti Dej (Timothy Day) (Day 2000), ističući i konkretne prepreke za rad istraživača posvećenih ovoj. S druge strane, krajem 90-ih godina, muzikolog Nikolas Kuk problematizovao je pitanje multimedija u muzici, ističući nedostatak analitičkog aparata kojim bi ovo pitanje moglo da bude razmatrano u muzikologiji (Cook 1998).⁶⁹ U narednoj deceniji, upravo je Kuk bio na čelu istraživačkog tima Centra za istoriju i analizu snimljene muzike (*CHARM*), a jedan od rezultata projekta je i zbornik radova posvećen različitim problemima snimljene muzike/snimaka, njene produkcije i recepcije (Cook *et al.* 2009). Postoji (ili je bar postojalo) nekoliko prepreka muzikološkom istraživanju nosača zvuka kao dokumenata za proučavanje različitih aspekata izvođenja, navedenih na veb-sajtu projekta uz rešenja koja je istraživački tim ponudio. Među njima su: problem pristupa ranim snimcima (nastalim krajem 19. i u prvim decenijama 20. veka), problem diseminacije znanja o nosačima zvuka (a time i naučnog pristupa ovom tipu materijala), problem nepostojanja

⁶⁹ Iako je studija Nikolasa Kuka posvećena audiovizuelnim medijima, te je jedna od autorovih teza da je zvuk uvek praćen određenim vizuelnim stimulansom (u vidu notacije, aktivnosti i prezentacije simfonijskog orkestra i dirigenta, omota i pratećih knjižica nosača zvuka, te muzičkih video spotova), ovde je ističem jer je jedna od ranijih muzikoloških studija u kojoj se razmatra pitanje analitičkog aparata potrebnog za proučavanje medija, a ne samo pregledom i razmatranjem sadržaja odabranog korpusa izdanja.

razvijenih, adekvatnih metoda rada sa nosačima zvuka kao istraživačkim materijalom, te, najzad, problem autorskih i srodnih prava koji u značajnoj meri otežavaju rad sa nosačima zvuka.⁷⁰

Timoti Dej navodi nekoliko razloga za otpor prema pločama u akademskim zajednicama: jedan od njih može da bude loš kvalitet ranih snimaka, uzrokovan tehnološkim ograničenjima koja su prevaziđena tek sa pojavom LP, vinil ploča; zatim, tu je otpor prema masovnoj kulturi čiji su sastavni deo proizvodi kulturne industrije (u ovom slučaju, industrije nosača zvuka u okviru muzičke industrije), i, najzad, činjenica da su kolekcije ploča daleko manje dostupne nego partiture i knjige, te da je katalogizacija nosača zvuka mukotrpan posao, koji će tek biti rešen s pojavom mogućnosti kompjuterske katalogizacije (Day 2000: 231, 244–249).⁷¹ Katalogizacija muzike snimljene na nosaču zvuka trebalo bi da sadrži kako podatke o delu i kompozitoru, tako i o pojedinostima tog konkretnog izvođenja. Ove podatke nije uvek tako lako pronaći, s obzirom na to da su podaci štampani na omotima ploča birani na osnovu publike kojoj su bili namenjeni i na osnovu marketinških ciljeva (Day 2000: 244–245). Zatim, ista izdanja ili izvođenja zastupljena na određenim objavljenim izdanjima pojavljivala su se i u okviru drugih izdanja istih izdavačkih kuća (npr. u okviru kompilacija), kao reizdanja, ali i kao izdanja diskografskih kuća u drugim državama (kao što su licencna izdanja). Pored toga, ne postoji naučna tradicija istraživanja nosača zvuka, vrlo malo akademskih institucija poseduje velike zvučne kataloge, a rad s trakama i pločama dugo bio privilegija nekolicine istraživača (Day 2000: 232).⁷² Kako je primetio Nikolas Kuk,

muzikolozi koji rade s partiturama uzimaju zdravo za gotovo veliki broj kataloga i drugih pomoćnih sredstava koja su u istraživanju razvijana kroz generacije akademskog rada. Malo od ove strukture postoji u slučaju proučavanja nosača zvuka, što za posledicu ima neophodnost specijalizovanog znanja u svim fazama istraživanja. Ono je potrebno kako bi se pronašlo koji su snimci objavljeni i da bi se onda locirale njihove kopije. Specijalističko znanje je takođe potrebno da bi se razumelo na koje načine se može – ili ne može – verovati određenim snimcima kao dokazima istorijskog izvođenja (Cook 2009).

⁷⁰ Detaljnije na: *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, <https://charm.rhul.ac.uk/about/about.html> (pristupljeno: 30.11.2021).

⁷¹ Dej piše u trenutku kada virtuelni katalozi još uvek nisu bili uobičajeni.

⁷² Najranije kolekcije zvučnih snimaka su one koje predstavljaju rezultate terenskih istraživanja etnologa i etnomuzikologa, za koje je, kao što je ranije pomenuto, pojava snimanja zvuka predstavljala ključni pronalazak. O najranijim terenskim snimcima videti Day 2000: 233, Rehding 2005.

Dodatne poteškoće istraživača snimljene muzike odnose se takođe i na nedostupnost i krhkost materijala.⁷³ Ukoliko se uopšte dođe do određenih snimaka (što znači utvrditi njihovo postojanje u određenim arhivama i dobiti pristup), ne mora da znači da su oni u adekvatnom stanju da bi bili preslušavani. Kopiranje materijala je zahtevno, a u nekim slučajevima i zabranjeno u zavisnosti od uslova autorskih i srodnih prava, a svaki rad sa snimcima zahteva dosta vremena i truda (Day 2000: 244). U nekim slučajevima, kao u slučaju ove disertacije i razmatranja materijala objavljenih u izdavačkoj kući PGP-RTB/RTS, poteškoću predstavlja već sagledavanje ukupnog ‘opusu’ određenih izdavačkih kuća, s obzirom na to da katalogi nisu sačuvani u celini.

S obzirom na pomenute probleme, čini se razumljivim što je interpretacija snimljene muzike dugo ostala po strani istraživanja. Dakle, tek nakon rešenja problema sa katalogizacijom i pristupom materijalu, slede različiti pristupi analizi i interpretaciji snimljenog materijala: od onih koji se tiču izvođenja, do onih koja se tiču repertoarskih politika izdavačkih kuća ili, na primer, umetničke muzike u muzičkoj industriji. „Kao i drugi dokumenti“, ističe Nikolas Kuk, „oni [nosači zvuka] su artefakti, produkti određenih kulturalnih okolnosti, i kao takvi zahtevaju isto toliko interpretacije kao i bilo koji drugi istorijski dokumenti“ (Cook 2009).

Osim što digitalni mediji i remedijacija donose ‘osvešćivanje’ uloge i razmera uticaja starih medija (radija, nosača zvuka, filma, televizije itd), oni takođe direktno utiču na praktične mogućnosti bavljenja sadržajem nosača zvuka, i otvaraju polje istraživanja medija koji su prethodili digitalnim medijima. Istraživanje muzike i informacija o muzici u digitalnom formatu olakšano je u odnosu na rad sa fizičkim nosačima zvuka, kako zbog količine podataka koju je potrebno obraditi, tako i zbog mogućnosti analize zvučnog sadržaja upotrebom odgovarajućih računarskih programa.⁷⁴ U tom smislu, digitalizacija i remedijacija nisu samo svojevrsna inspiracija i podstrek za teorijsko promišljanje analogne medijske kulture, već i pojave koje omogućavaju razvoj praktičnih alata za rad sa ranije teško dostupnim sadržajima.

⁷³ Ovo se, naravno, ne odnosi na sve tipove nosača zvuka, već na one najstarije, pre svega na šelak ploče na 78 o/m i stare magnetofonske trake.

⁷⁴ Ploče, trake, kasete koje se nalaze u različitim arhivama bile su dostupne malom krugu istraživača. Pri tome materijali često nisu bili adekvatno popisani, što je otežavalo temeljan uvid u diskografsku produkciju. Što se tiče analize snimljenog zvučnog sadržaja, kompjuterski softveri otvaraju nova polja pristupa snimljenoj muzici, kvalitetu zvuka i minucioznom poređenju različitih izvođačkih interpretacija istog muzičkog materijala. Videti, na primer: Cook 2009: 177–196.

2. MEDIJSKI OBRT: POČETI OD POSREDOVANJA

Prema muzikologu Aleksandru Redingu (Alexander Rehding), osnovni principi teorije medija Fridriha Kitlera jednostavno su objašnjeni na sledeći način: „podaci ulaze, bivaju procesuirani i izlaze. Ili, nešto više tehničkim jezikom: medijum je definisan trima kriterijima: odabirom, pohranjivanjem i prenošenjem [podataka, prim. M.M]“ (Rehding 2017: 223). Upravo ovi kriterijumi mogu da posluže kao argumenti u prilog odabiru ranije objašnjenih vremenskih graničnika ove disertacije – patenta fonografa 1878. godine i pojave Nesterera 1999. godine. Naime, iako se kao različiti, ‘manji’ obrti mogu razumeti i konsekventne pojave gramofona, elektronskog snimanja zvuka, magnetofona/magnetofonske trake, audio kasete, te kompakt diska i digitalne tehnologije snimanja, one tačke u kojima su, u odnosu na prethodno ‘stanje stvari’ podjednako drugačiji i odabir i pohranjivanje i prenos podataka, jesu upravo pomenuti fenomeni iz 1878. i 1999. godine. Dok je izumu fonografa kao prvog uređaja koji je omogućio zapis, ali i reprodukciju zvuka, prethodilo pismo kao uslov odabira onih informacija o zvuku/muzici koje su mogle da budu zabeležene, sačuvane za buduće ‘upotrebe’, te ponovo rekonstruisane pomoću čitanja (bilo muzičkom interpretacijom – izvođenjem, bilo razumevanjem putem unutrašnjeg sluha i analitičkim ‘čitanjem’), izumu digitalnih platformi za prenos zvučnih podataka putem interneta, bez neophodnog fizičkog nosača zvuka (pri čemu, naravno, kao hardver postoji infrastruktura koja omogućava funkcionisanje interneta uopšte), prethodnica jesu digitalno snimljen i/ili obrađen zvuk za čiji je prenos i dalje potreban fizički nosač. U tom smislu, kultura u kojoj je zvuk digitalno snimljen, obrađen i prosleđen, bitno je drugačija od kulture analognih elektronskih masovnih medija, čime su i rituali snimanja, obrade, prosleđivanja i konzumiranja zvučnih podataka/ zvuka/muzike drugačiji od prethodnih.

Iako svaki od pomenutih ‘malih’ obrta donosi određene promene u načinu snimanja, obrade, čuvanja i recepcije zvuka, oni nisu tako dramatični kao oni koje simbolizuju odabrani ‘obrti-graničnici’, jer, na primer, i kompakt disk, kao i audio kasete, magnetofonska traka i drugi nosači pre njih, jesu fizički nosači zvuka.⁷⁵ Drugim rečima, „tekstualne, analogne i digitalne forme zapisa [koje korespondiraju s opisanim situacijama, prim. M.M] konstituišu u

⁷⁵ Ovde bi se moglo raspravljati o stepenu ‘dramatičnosti’ obrta kakav je pojava vokmena i drugih, naknadnih prenosivih uređaja, s obzirom na to da sasvim intenziviraju mogućnost izolovanja u sopstvenom, intimnom prostoru, ali iznad svega na mobilnost slušalaca. Međutim, još uvek je reč o analognom načinu snimanja zvuka. Svakako, pitanje graničnika i obrta ostaje otvoreno za različita tumačenja i razumevanja, kao i ‘pomeranje’ njihovog lociranja u vremenu, dok tumačenje koje iznosim u ovom poglavlju smatram za najadekvatnije i najpreciznije u kontekstu sopstvenog istraživanja i teorijske postavke.

potpunosti drugačije svetove“ (Rehding 2017: 225). Tekstualne, analogne i digitalne forme zapisa konstitušu svetove koje su prevodioci dela Fridriha Kitlera označili sekvencom „Gutenbergova galaksija – Edisonov univerzum – Turingov svet“ (upor. Withrop-Young i Wutz 1999: xxx). Skrećem pažnju upravo na Edisona kao jednu od tri simbolične, prelomne, izumiteljske figure – figure u središtu obrta! – s obzirom na simboličnu ulogu koju on ima i u ovoj disertaciji.

Šta, dakle, znači, misliti o muzici u odnosu na svaki od tih pojedinačnih svetova ili u odnosu na analogni svet? Jedan od odgovora ukazuje na promišljanje koje počinje od posrednika. Drugim rečima, to znači početak promišljanja samog procesa u kojem se susreću produkcija i recepcija i koji čini medijsku ekologiju i medijsku kulturu u određenom istorijskom periodu. Prema mišljenju Ričarda Grusina, „(...) ono gde sebe pronalazimo (kako na početku 21. veka tako i u ljudskoj i neljudskoj istoriji u opštijem smislu) jeste neposredno u sredini, u samoj medijaciji“ (Grusin 2015: 129).

2.1. Medijacija i remedijacija

Društvena i komunikacijska uloga medija u srži je ideje medijacije. Međutim, istorija ovog koncepta vrlo je kompleksna zbog različitih značenja koje je koncept imao u različitim sistemima moderne misli (Williams 2015: 152). Prema *Rečniku srpskog jezika Matice srpske*, medijacija, reč latinskog porekla, označava posredovanje, na primer treće države u sporu između druge dve (2011: 676).⁷⁶ Učestala upotreba termina u svakodnevnom govoru odnosi se na oblast razrešenja konflikta. Medijacija u tom slučaju ukazuje na proces u kojem su dve oblasti, osobe, dva objekta ili uslova dovedeni u odnos, a potreba za medijacijom ukazuje na to da se nabrojani činiooci na neki način opiru direktnoj relaciji ili da su u sukobu (Guillory 2010: 341–342).⁷⁷ Pored ove, teoretičar kulture Rejmond Vilijams (Raymond Williams) navodi da se termin često koristi da bi označio sredstvo transmisije i aktivnost medija/posrednika (Williams 2015: 152). Pridev izveden iz engleske reči *mediation* – *mediate*, može se prevesti kao posrednički (u smislu eng. *intermediary*, *intermediate*) i posredovan, posredan (kao suprotnost eng. *immediate* = neposredan).⁷⁸ Dakle, u pitanju je „kompleks značenja koja se kreću od pomirenja preko posredovanja [*intermediate*, u smislu središnje pozicije, prim.

⁷⁶ Kako navodi Van Lun, razlika između interakcije i medijacije je stoga u tome što medijacija uvek uključuje trećeg činiooca (Van Loon 2008: 131).

⁷⁷ U ovom smislu, ideja medijacije bila je prisutna i u kontekstu hrišćanstva, gde je Hrist shvaćen kao posrednik između boga i čoveka.

⁷⁸ Distinkcija između neposrednosti (*immediacy*) i hiperposredovanosti (*hypermediacy*) jedna je od dve strategije remedijacije (uporedi Bolter i Grussin 272–273). Više o tome u daljem tekstu.

M. M] do indirektne veze“ (Williams 2015: 153). Ovom kompleksu značenja pridružuje se upotreba u različitim intelektualnim/filozofskim tradicijama.⁷⁹ Kada je u pitanju medijacija u kontekstu komunikacije, ističe se da je uslov koji omogućava medijaciju

interpozicija (međupozicija, uspostavljanje) *distance* (prostorne, vremenske ili čak misaone, mentalne) između krajnjih polova komunikacijskog procesa (ovo mogu biti osobe ali i mašine, ili ljudi i mašine). (...) Distanciranje stvara mogućnost medija, koji postaju i sredstva i ciljevi za sebe – ne nužno zamena za odsutni objekat (Guillory 2010: 357).

Ovde podsećam na ranije istaknutu konstitutivnu ulogu medija i medijacije: „medijacija kao ‘postavljanje-između’ tako nije ‘prenošenje’ sadržaja od tačke ‘A’ do tačke ‘B’, već je konstitucija specifičnih orijentacija i senzibiliteta“ (Van Loon 2008: 132). Gilori je oprezan kada naglašava da se njegovo izlaganje ne odnosi samo na vizuelne medije, već na vidljivost medija kao takvih (što je ideja koju takođe ističu Bolter i Grusin, te Mikić u muzikološkom diskursu). Međutim, i pored insistiranja na tome da je konceptu tehničkog medija „hitno potrebna teorijska instauracija“ u kulturalnim disciplinama, Gilori ističe da „nijedno delo kulture ne dolazi do nas osim kroz multiplicirane kategorije medijacije, koje se nikad ne mogu svesti samo na efekte tehničkih medija“ (Isto: 361; upor.: 353, 360; upor. Mikić 2014: 28).

Može se primetiti da jedan od razloga zbog kojeg Gilori ipak insistira na temeljnijem razmatranju medija verovatno leži i u činjenici da u studijama komunikacije prevladava fokus na jezik, pisanje (tekst) i komunikaciju, a ne na medij kojim se ta komunikacija ostvaruje (uporedi Guillory 2010: 344; Van Loon 2008: 132; Withrop-Young i Wutz 1999: xiv). Tako, na primer, Van Lun ističe da je klasična teorija komunikacije inherentno ‘slepa’⁸⁰ za medijum, zbog čega je u okviru te teorije medijacija tretirana kao ‘nužno zlo’, za koje uvek postoji opasnost da bude korumpirano nekim spoljašnjim uticajima (Van Loon 2008: 131). Jedan od načina na kojih do ‘vidljivosti’ određenih medija dolazi (odnosno, do svesti o konstitutivnoj ulozi procesa medijacije u kulturi) jeste upravo u trenutku kada jedan medij biva zamenjen novim (rukopis štampom, analogni mediji digitalnim, itd). Upravo, remedijacija, kako zapaža Gilori, „ističe sam medij“ (Guillory 2010: 324).

Smatram da muzikološkom pristupu više odgovara obuhvatniji koncept medijacije,

⁷⁹ Pojam medijacije bio je značajan za nemačku idealističku filozofiju, posebno Hegela (G. W. F. Hegel), te za marksističku teoriju i Adornovu (Theodor W. Adorno) sociologiju i filozofiju. Više o mogućim značenjima pojma medijacija videti u Williams 2015: 154.

⁸⁰ Neizbežno je, uzgred, pomenuti odabir ovog izraza, koji opet upućuje na ideje o vidljivosti ili nevidljivosti medija u procesu medijacije ili, paradoksalno, u samoj medijskoj kulturi.

koji ne daje primat tehničkom mediju, ali ga isto tako i ne ‘poništava’, već uzima u obzir specifičnosti koje određena medijska tehnologija donosi u ukupnom procesu medijacije, zajedno sa njenim društvenim, političkim, kulturalnim, ekonomskim, geografskim elementima.⁸¹ Dakle, dok sam naglasila da medijski obrt u muzici u njegovom prvom vidu posmatram kroz efekte pojave elektronskih masovnih medija (koji se mogu razumeti kao tehnički mediji u Gilorijevom diskursu), pod time podrazumevam da je potrebno sagledati karakteristike samog medija, a ne samo sadržaj koji se putem njega posreduje, jer upravo način na koji se posreduje i krajnji rezultat zavise, u određenoj meri, od karakteristika medija. Međutim, te posledice ili efekti, nikad nisu samo rezultat uzročno-posledičnih odnosa, već pregovaranja između različitih aktera. Zbog toga ideja medijacije kao složenog procesa upravo omogućava analizu kompleksnih mreža i aktivnosti u koje su upleteni muzika i mediji, ne svodeći muziku na puku refleksiju ili posledicu bilo kojeg od navedenih elemenata (o ovom redukcionizmu u mišljenju o muzici i njegovom izbegavanju putem teorija medijacije, više u nastavku teksta).

Pre nego što se detaljnije posvetim pristupima teoriji medijacije u studijama muzike, objasniću koncepte remedijacije Džeja Boltera i Ričarda Grusina, odnosno Grusinov koncept radikalne medijacije. Grusin se, naime, nadovezuje na istraživanje remedijacije koje je sproveo zajedno sa Bolterom, te na razvoj tog uticajnog koncepta, u kojem se već razaznaju naznake zaoštavanja ideje medijacije ka njenom radikalnom vidu.

Pojavu starih medijskih formi kao sadržaja novih uočio je, kako je već istaknuto, još kanadski teoretičar medija Maršal Makluan:

Jedno novo opštilo nikad nije dodatak nekom starom, niti pak ostavlja staro opštilo na miru. Ono nikad ne prestaje da tlači starija opštila, sve dok za njih ne pronađe nove oblike i položaje (Маклуан 1971: 224).

Na osnovu Makluanove razrade odnosa medijskih formi i njihovog smenjivanja Bolter i Grusin (1999) razvili su koncept remedijacije. Dok je Grusin kasnije (2015) razvio koncept radikalne medijacije, ona je blisko vezana sa konceptom remedijacije, imajući u vidu autorovo stanovište da su „medijacije uvek remedijacije“ (Isto: 128).⁸² Ovo stanovište izneto

⁸¹ Na primer, prema Bolteru i Grusinu, „fotografija je stvarna ne samo kao parče papira koje predstavlja rezultat fotografskog procesa, već kao mreža artefakata, slika i kulturalnih dogovora o tome šta ovi specifični prizori znače i rade“ (Bolter i Grusin 1999: 58).

⁸² Skrećem pažnju na fonetsku i tipografsku sličnost između reči *remedy*, koja se kao imenica i kao glagol odnosi na zaceljivanje, popravljavanje, lek i *remediation* kao termin koji je prevashodno vezan za studije (novih) medija i ukazuje na ponovljeno posredovanje sadržaja starih medija. Bolter i Grusin napominju da su

je i u ranijem koautorskom radu o remedijaciji:

Čini se, onda, da je *sva* medijacija remedijacija. Ovo ne tvrdimo kao *a priori* istinu, već radije zastupamo stanovište da u ovom produženom istorijskom trenutku, svi trenutni mediji funkcionišu kao remedijatori i da nam remedijacija takođe nudi sredstva za interpretiranja ranijih medija. (Bolter i Grusin 1999: 55, kurziv autori, podvukla M.M).

Ističem uočeni potencijal za intepretacije ranijih medija, s obzirom na to da, iako je i u Bolterovoj i Grusinovoj koautorskoj, i u Grusinovoj autorskoj studiji u prvom planu istraživanja digitalna kultura, jasno je istaknuto da remedijacija nije pojava karakteristična isključivo za digitalne medije, već i za prethodne ‘smene’ medijskih kultura. Kako su istakli Bolter i Grusin:

Svaki novi medij mora da nađe svoje mesto u ekonomskom sistemu zamenjivanjem ili suplementacijom onoga što je već dostupno, a opšte prihvatanje, pa posledično i ekonomski uspeh, mogu da dođu samo ubeđivanjem konzumera da novi medij poboljšava iskustvo koje ima u upotrebi starih (Bolter i Grusin 1999: 68).⁸³

Dupla logika (*double logic*) remedijacije još uvek zadržava mišljenje u dihotomijama (hiperposredovanost i neposrednost), ali Grusin naglašava da ju je i u ranijem istraživanju doživljavao kao „argument za iskustvenu neposrednost medijacije“ (Grusin 2015: 130). Neposrednost je između ostalog u tome što je iskustvo s medijima uvek afektivno:

Transparentna neposrednost podrazumeva da kontakt subjekta sa realnim zavisi od brisanja medija, koji povezuje i time zamagljuje vezu između subjekta i sveta. Hiperposredovanost, s druge strane, odnosi se na proliferaciju medijskih formi i praksi“ (Isto: 131).

Iako bi bilo logično pretpostaviti da proliferacija medija doprinosi njihovoj vidljivosti, ona, zapravo, iz perspektive radikalne medijacije, konstituiše neposrednost jer omogućava afektivni, neposredni doživljaj (Isto: 131). Iako remedijacija nije ograničena na digitalno doba, ideja radikalne medijacije pogotovo postaje važna sa proliferacijom novih, digitalnih

Levinsonov koncept preoblikovali tako da on u njihovom teorijskom diskursu označava „formalnu logiku putem koje novi mediji preoblikuju prethodne medijske forme“ (Bolter i Grusin 1999: 273).

⁸³ Na primer, LP ploča predstavlja 'napredak' u odnosu na šelak ploče na 78 o/m, dok audio-kasete nude određene prednosti za slušaoce koje LP nema. Na sličnoj liniji je i teza teoretičara medija Leva Manoviča (Lev Manovich) kada govori o 'novoj' avangardi kao softveru (podrazumevajući pod 'starom' avangardom nove formalne izraze uspostavljene u umetnosti dvadesetih godina 20. veka). Naime, Manovičeva teza jeste da kompjuterska tehnologija koristi upravo formalne tehnike 'stare' avangarde, te da kompjuterska avangarda i novi mediji pre svega podrazumevaju nove načine pristupa informacijama i manipulaciju njima. Nova avangarda, dakle, ne predstavlja nove načine reprezentacije, već na nov način koristi postojeće stare medije. http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf

medija i njihovog afektivnog dejstva na doživljaj svakodnevnice. Ideja o istorijski vođenoj promeni ljudskog (čulnog) opažanja u savremeno doba potiče od teoretičara Frankfurtske škole Valtera Benjamina (Walter Benjamin) i njegovog seminalnog teksta „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“:

U okvirima velikih istorijskih perioda menja se, sa celokupnim načinom života ljudskih kolektiva, i način njihovog čulnog opažanja. Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje – medijum u kome se ostvaruje – nije uslovljen samo prirodom već i istorijom. (...) Ukoliko promene u mediju percepcije – promene čiji smo savremenici – možemo shvatiti kao propadanje aure, onda ćemo moći prikazati i društvene uslove tog propadanja (Benjamin 1974: 120).⁸⁴

Na toj liniji, može zaključiti da svaka promena medijskog sistema vodi ka promeni u načinu organizovanja percepcije (medijski obrt), te istovremeno podrazumeva i promenu čulnog doživljaja i u tom smislu predstavlja drugačiji perceptivni, receptivni i afektivni okvir razumevanja posredovanog sadržaja.

Kako je već pomenuto, Bolterov i Grusinov koncept remedijacije Vesna Mikić prisvaja u okvirima muzikološkog diskursa – ili, rečeno žargonom teorije medija, vrši remedijaciju ovog koncepta u medij muzikologije. Osim što uviđa mogućnost obogaćivanja muzikološke debate vokabularom koji se odnosi na nove medije, ona takođe ističe da je „činjenica da niti muzikologija koja se razume kao jedan od medija muzike, niti muzika shvaćena kao medij, ne mogu da ‘izbegnu’ procese remedijacije“ (Mikić 2014: 29). Mikićeva se posebno osvrće na procese neposrednosti i hiperposredovanosti, kao dva ključna procesa za remedijaciju, ističući da je remedijacija konstitutivni proces za muziku, a imajući u vidu da se neposrednost može postići samo kroz hiperposredovanost. Za razliku od vizuelnih umetnosti koje su zahtevale da određeni tehnološki uslovi prethodno budu ispunjeni,

čini se da muzika uvek ‘računa’ na hiperposredovanost, ne samo u tehnološkim uslovima (kao da tehnologija medija može biti razdvojena od njihovog sadržaja). Naime, ukoliko mislimo o muzici kao ‘meta-medijumu’, medijumu koji ima svoje medije, poput vokalnih, instrumentalnih, elektronskih/digitalnih..., hiperposredovanost je nešto što se odigrava svaki put kada muzika ‘svira’ (Isto: 30).

I ne samo to: Mikić uočava da se procesi remedijacije dešavaju već u činu zapisivanja partiture, kao i u improvizacionim/performativnim procesima.

Remedijacija je, dakle, zasnovana na lancu medijacija muzičkih svetova koji su

⁸⁴ Benjaminov tekst u originalnom nemačkom izdanju („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“) objavljen je 1935. godine.

prevedeni, ponovo posredovani i delimično ‘fiksirani’ u pisanim medijima ili nosačima zvuka, ili ‘iznova’ kreirani u kontekstu svakog izvođenja“ (Isto: 31).⁸⁵

Dok je za Vesnu Mikić Bolterov i Grusinov koncept remedijacije bio podsticajan za skiciranje ideje remedijacije u muzici i muzikologiji, u interdisciplinarnom pristupu Džordžine Born i Endrjua Berija, oslonjenom prevashodno na antropološke i sociološke teorije muzike, ističe se da je Grusinov koncept radikalne medijacije najbliži njihovom shvatanju teorije medijacije u muzici i pravca u kojem bi u budućnosti ona mogla da se razvija (Born i Barry 2018). Prema Grusinu, radikalna medijacija nema samo posredničku, već konstitutivnu ulogu. Dakle, za razliku od teoretičara zainteresovanih za medijsku tehnologiju, kojima je teorijski projekat da tehnički medij postave u središte ispitivanja (poput Kitlera i Van Luna, na primer, ali i Gilorija), Grusinovo razvijanje koncepta radikalne medijacije stavlja akcenat na medijaciju kao proces, akciju ili događaj koji generiše ili omogućava uslove za pojavu subjekata i objekata, za individuaciju entiteta u svetu (Grusin 2015: 137–138, 123).

Prema Grusinu, medijacija ne bi trebalo da se razume kao nešto što stoji između već ostvarenih/izvedenih subjekata, objekata, aktanata ili entiteta, već upravo kao aktivan proces generisanja uslova za njihovu pojavu. Radikalnost Grusinovog koncepta je u tome što on smatra da ne postoje unapred date, ili prethodno postojeće dihotomije, koje je potrebno prevazići posredovanjem. Kako autor ističe: „Konvencionalne forme medijacije rade na tome da pomire ili približe razučene ili suprotstavljene aktante ili entitete, subjekte ili objekte, koji se razumeju kao da već postoje u okviru sadašnjice jer su već nastali u prošlosti“ (Isto: 141). Naprotiv, dihotomije se pojavljuju kao rezultat posredničke akcije, jer se medijacija ne shvata kao fiksna, ‘beživotna’, statična, već jedino kao dinamična ili relacionala. Ona prisvaja prethodne medijske formacije i događaje. Dakle, za razliku od shvatanja medijacije u prethodećim filozofskim tradicijama gde je medijacija podrazumevala aktivnost sprečavanja neposrednog iskustva sveta svojim posredničkim uticajem, kao činilac koji stoji između realnih, već postojećih i formiranih objekata u svetu i načina njihove reprezentacije, radikalna medijacija odnosi se na proces u kojem se navedene pojave generišu (Isto: 128). U tom smislu, koncept radikalne medijacije omogućava prevazilaženje dualizma između idealnog i

⁸⁵ Ovo zapažanje korespondira s idejom Džordžine Born da je muzičko značenje distribuirano kroz medijacije, te da se u tom smislu *locus* dela ne može razumeti kao jedan, već upravo kao distribuiran. Bornova zapaža da se opiranje lociranja značenja dela u samo jednu od njegovih pojavnosti implicitno pojavljuje i u raspravi Lidije Ger (Goehr 1992) o muzičkom delu. Bornova, pak, kritikuje Gerovu zbog stanovišta da formalizam i mehanička reprodukcija nisu poljuljale koncept dela. (upor. Born 2005: 9–10).

realnog (Isto: 136).

U radikalnoj medijaciji sve veze uključuju i modulacije, prevode ili transformacije, ne samo povezivanje. Ona ne samo da ne sprečava neposredno iskustvo, već ga menja i generiše (Isto: 128, 138).⁸⁶ Ovo, međutim, nije istaknutno kao ‘kvarenje’ nekog idealnog odnosa koji *a priori* postoji, već ukazuje na to da zapravo pre medijacije ono između čega se posreduje nije ni postojalo. U tom smislu, ključno je „početi od posredovanja“, odnosno od same medijacije, jer je ona uvek ko-kreativna (Isto: 142). Ona nije neutralna ili pak ometajuća za postojeće aktere, objekte, entitete, već upravo konstitutivna za ono što oni postaju. U odnosu na koncept remedijacije, Grusin ističe da su medijacije uvek-već remedijacije, koje menjaju ili prevode iskustva (Isto: 128).⁸⁷ Uvek aktivan, dinamičan proces generisanja pomera pažnju sa statičnih, postojećih entiteta, objekata i aktera koji imaju jedno fiksno ontološko središte na njihove distribuirane kvalitete.

Ovaj način razumevanja medijacije naročito se čini korisnim za razumevanje uspostavljanje dihotomije između umetničke muzike i njenog ‘predstavljaja’ (reprezentacije) u medijima, kao dva već postojeća, suprotstavljena entiteta. Ono što koncept radikalne medijacije dozvoljava jeste razumevanje muzike u medijima kao sasvim posebne forme, koja, ako i postoji u drugom obliku (npr. koncert izveden uživo), dobija drugačije značenje u drugačijoj medijskoj formi (npr. koncert emitovan putem radija). U tom smislu, fenomen o kojem se raspravlja u šestom poglavlju, ‘klasika’ u „Edisonovom univerzumu“, jeste nešto što nastaje upravo procesom (re)medijacije. U razmatranju se polazi od kompleksnih odnosa u koje je muzika o kojoj raspravljamo upletena, a ne od odvojenih fenomena umetničke muzike i medija putem kojih se prenosi zvuk. Od reprezentacije, zapravo, dolazimo do (re)medijacije (upor. Born 2011). Ključna odlika medija u onom tehničkom, najopštijem smislu njihovog razumevanja (kao tehničkih uređaja), jeste u tome da oni nisu neutralni posrednici koji ni na koji način ne utiču na sadržaj koji prenose ni na njegovu recepciju, već da su aktivno uključeni u ono što prenose (upor. Grusin 2015: 130, Born i Barry 2018). S

⁸⁶ Kako Grusin ističe, medijacije deluju kroz ono što Bruno Latour (Bruno Latour) naziva prevodom, ne neutralno reprodukujući značenja ili informacije, već aktivno transformišući ljudske i ne-ljudske aktante i njihova konceptualna i afektivna stanja (Grusin 2015: 130). Medijacija, dakle, nije suprotna neposrednosti, već se sama shvata kao neposredna (Isto: 129). Ovde su primetne najmanje dva ključna odstupanja u odnosu na ranije pomenuta shvatanja medijacije. Jedno se odnosi na medijaciju kao posredničku aktivnost koja na neki način ‘kviri’ odnos između realnosti i društvene svesti, a drugo na ideju medijacije – posredovanja – kao nužne suprotnosti neposrednom saznanju ili iskustvu.

⁸⁷ Pod ovom tvrdnjom, Grusin ističe da „svaka medijacija uključuje aproprijaciju prethodnih činova, procesa ili iskustava medijacije i da ta medijacija ne može biti shvaćena u fiksnom, beživotnom, statičnom smislu, već samo u dinamičkom i relacionom dok prisvaja prethodne medijske formacije i događaje“ (Grusin 2015: 142).

druge strane, ukoliko bi se ostalo pri shvatanju medijacije kao posredničke aktivnosti između dva već postojeća objekta (umetničke muzike i medija), kao onih kojima je potrebno ‘pomirenje’, time se potencijali mišljenja odnosa između zvučnih medija i umetnosti znatno sužavaju. Naprotiv, radikalna medijacija, shvaćena kao generativna sila je uvek i o „proliferaciji mogućih budućnosti“ (Grusin 2015: 141). U tom smislu, početi od medijacije u ovom kontekstu može nas dovesti i do razumevanja eksperimentalne radiofonije kao fenomena bliskog muzici i muzičkom mišljenju.

Upravo na ovom mestu – imajući u vidu kako procese upotrebe tehničkog medija, tako i pratećih ekonomskih, kulturalnih, društvenih, političkih procesa – dolazi do izražaja konstitutivna uloga medija za ukupno muzičko iskustvo. Jer, iako naglašavam medij u prethodnoj rečenici, a ne medijaciju, to činim smatrajući da se uticaj medija ne svodi samo na tehnološke determinante, već na onaj ukupni, dvosmerni proces između medija i njegovih korisnika, koji zajedno s medijskom tehnologijom čine novu medijsku ekologiju zbog različitih načina na koji je upotrebljavaju i na koji usmeravaju kulturalne obrasce.⁸⁸ Početi od posredovanja, dakle, znači razumeti medijaciju kao proces u kojem različiti činioци, u međusobnim relacijama, konstituišu drugačiju realnost od one koja je njihovim relacijama prethodila. Ove procese, pak, razumem ne kao apstraktne, već kao materijalizovane, ‘opipljive’ primere aktivnosti koje proističu u dodiru između ljudi (stvaralaca, recipijenata), tehnologije medija, medijskih institucija i sadržaja koji se u tim procesima ‘dešavaju’.

Pomenuti sadržaji mogu da budu, kako je to u uvodu objašnjeno, stari (‘muzika prošlosti’) i novi (‘muzika budućnosti’). Dok ću se dihotomiji⁸⁹ ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ detaljnije posvetiti nešto kasnije u toku poglavlja, na ovom mestu ću istaći ulogu remedijacije u pomenutoj dihotomiji. Naime, konstitutivna uloga medija nije očita isključivo onda kada se radi o novim umetničkim formama, koje ne bi bile ostvarive bez te partikularne tehnologije i načina komunikacije (npr. radiofonija bez magnetofonske trake i radio sistema, elektronska muzika bez tehnologije elektronskog studija u kojem se generiše elektronski zvuk

⁸⁸ Kako ističu Bolter i Grusin: „Kad god usmerimo pažnju na jedan od aspekata medija (i njegove veze remedijacije sa drugim medijima), moramo se setiti da uključimo i njegove druge aspekte u naš diskurs“ (Bolter i Grusin 1999: 67).

⁸⁹ Govoriti o dihotomijama, kao konceptualnim alatima nasleđenim iz tradicionalne zapadne filozofske misli, čini se kontraintuitivno u kontekstu teorijske rasprave o radikalnoj medijaciji, koja postoji u postdualnom svetu i upravo razmatra mogućnost da se pronade alternativa unapred postavljenim dihotomijama. Zbog toga, dihotomija ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ zapravo nastaje tek u procesu medijacije, a u samom mišljenju i u istraživanju (a, može se dodati, i kao istorijska pojava!) nije unapred data. Jedan od argumenata Bornove za uvođenje teorija medijacije u proučavanje muzike jeste taj da muzika kao temporalno i društveno distribuirani objekat destabilizuje dualizme zapadne misli (sadašnjost–prošlost, pojedinac–kolektiv, autentično–artificijelno, produkcija–repcija) (Born 2005: 8).

i potom snima na neki od nosača zvuka itd.), već i onda kada se radi o repertoaru umetničke muzike pisanom za vokalni, instrumentalni ili vokalnoinstrumentalni ansambl. Naime, kada se umetnički žanrovi poput simfonije, instrumentalnih koncerta, opere emituju putem radija ili putem nosača zvuka, pogotovo kada je u pitanju studijsko snimanje, snimljeni zvuk predstavlja, kako je to ranije objašnjeno, specifičnu šematsku zvučnu reprezentaciju, koja je ‘drugo’ od istog zvuka koji publika sluša u okviru koncertnog rituala. U tom smislu, muzika mišljena u „Gutenbergovoj galaksiji“, pomoću notnog zapisa i realizovana tradicionalnim umetničkim instrumentarijumom u ritualu javnog izvođenja, remedijalizovana je u „Edisonov univerzum“, emitovana publici koja nije nužno sposobna da ‘čita’ muzički zapis i koja zvuk sa zvučnika može da doživljava kao akuzmatski. Drugim rečima, u medijskoj kulturi 20. veka susrećemo se ne samo sa specifičnim sadržajima omogućenim tek od pojave uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka, već i sa umetničkim formama prošlih epoha čiji se ‘naknadni život’ (*after-life*) ‘pregovara’ u novoj medijskoj kulturi, kada se ona ‘prevodi’ u nove tehnološke, ekonomske, društvene, kulturalne i političke odnose.

2.1.1. Medijacija, remedijacija, muzika

Antoan Enion (Antoin Hennion) smatra da „objekat muzike ne može da bude lociran u materiji“, s obzirom na to da se muzika konstantno rekreira i „proizvodi svoj objekat kroz proliferaciju posrednika interpretatora, instrumenata i medija koji su potrebni da bi se ona (muzika) pojavila među muzičarima i publikama“ (Hennion 2015: 1). Prema Enionu, muzika konstituše teoriju medijacije u praksi (Isto). Džordžina Born i Endrju Beri, koji se oslanjaju na Enionovo razumevanje medijacija u muzici, definišu je kao „dvosmernu transmisiju, prevod i/ili transformaciju jednog relatuma (npr. muzički zvuk) drugim relatumom (npr. tehnologije, diskursi, društveni odnosi, mesta i prostori). Muzički zvuk je podjednako konstituisan specifičnim konstelacijama medijacija i upleten u njih...“ (Born i Barry 2018: 480). Za razumevanje konstelacija medijacija – ili asamblaža, termina kojeg u muzički kontekst uvodi Džordžina Born (Born 2005: 8) – potrebno je razumeti ulogu i doprinos specifičnosti konstelacija koji pružaju tehnologije, predmeti, i, uopšte, materijalni objekti. Pod asamblažom Born podrazumeva kombinacije zvučnih, diskurzivnih, vizuelnih, artefaktualnih, tehnoloških, društvenih, temporalnih medijacija, koje su karakteristične za određene muzičke kulture i istorijske periode (Born 2005: 8). Dok Born ovaj koncept uvodi iz Delezove filozofije, takođe ga poredi i sa Adornovim ‘juktaponiranim konstelacijama’ i Fukoovim aparatusom/dispozitivom (upor. Born i Barry 2018). Iako svaki od ovih koncepata

može da zahteva posebnu raspravu, ono što ih objedinjuje jeste tip veza kao što su konstelacije (dakle, nepravilna, horizontalna uodnošavanja) i jukstapozicije (sparam superponiranja ili drugog tipa odnosa koji bi podrazumevao hijerarhijski odnos) (Adorno), kao i razumevanje materijalnih i nematerijalnih elemenata kao konstitutivnih za formiranje značenja (Fuko) (upor. Born 2005: 14–15).

U razumevanju odabranih studija – koje se odnose na diskografiju i radiofoniju – asambleže, pored kompozitora, ton-majstora, urednika, tehničara, producenata i drugih aktera čine takođe i muzički instrumenti, studio za snimanje sa svim raspoloživim uređajima, radio i diskografska kuća kao institucionalni okviri u kojima se ‘sudaraju’ i ‘pregovaraju’ ljudski i neljudski akteri, nosači zvuka putem kojih slušaoci recipiraju odabranu muziku, prateći tekstovi, radio, štampa, prodavnice i dr. Oni zajedno čine muzičku praksu i formiraju muzičko iskustvo. Ovakvo razumevanje doprinosa neljudskih faktora muzičkom iskustvu prihvaćeno je od ranih godina 21. veka u postesencijalističkim, postformalističkim, materijalističkim i materijalističko-kulturalnim pravcima istraživanja muzike (upor. Born i Barry 2018: 446). Teorije medijacije omogućavaju da se „istaknu ova umrežavanja muzike sa tehnologijama, stvarima, materijalnim kulturama (Straw 2000; Straw 2012) i infrastrukturama (Devine and Boudreault-Fournier 2020)“ (Born i Barry 2018: 448). Prema mišljenju Bornove i Berija, teorije medijacije nude izlaz iz dva redukcionizma karakteristična za ranije paradigme istraživanja muzike: 1) redukcionizma koji se odnosi na esencijalističke i idealističke pristupe (koji kao da delo smeštaju van istorije), na muzičko delo (delo kompozitora-genija) kao autonomni objekat istraživanja, te na ‘muziku samu’, i 2) redukcionizma u svođenju muzike na refleksiju određenog društvenog konteksta – ideologije, političkog diskursa, tehnologije itd. (Born i Barry 2018: 448, upor. Born 2005: 14).

Prema Born i Beriju, prvi redukcionizam – i odgovor na pitanje šta muzika ‘jeste’ – rešava se ponovnim uvođenjem u diskurs svega onoga što je bilo odsutno u esencijalizmu, odnosno, uočavanjem da način postojanja muzike uvek podrazumeva kombinaciju zvuka, otelevljenih praksi, diskurzivnih egzegeza i interpretacija, vizualnih inskripcija, materijalnih sredstava i interfejsa, formi komoditeta, fizičkih lokacija, prostora, društvenosti i društvenih odnosa, imaginarnih zajednica itd. (Isto: 448–449). S druge strane, kritika sociološkog redukcionizma sumirana je u pozivanju autora na diskurs francuskog sociologa muzike Antoana Eniona. Suprotno uticajnoj sociološkoj teoriji Pjera Burdjea (Pierre Bourdieu) u okviru koje su objekti kulture posmatrani kao totemi i znaci koji se čitaju u okviru datih

kodova, Enion smatra da je muzika ‘nešto drugo’ od ljudi koji je okružuju, a ne samo njihova pasivna refleksija (Hennion 2016, nav. prema Born i Barry 2018: 447; upor. Born 2005: 13).⁹⁰ Dok je razumevanje muzike u odnosu na društveni kontekst predstavljalo odmak od esencijalističkih i formalističkih pristupa muzici, Born, Enion, ali i drugi teoretičari na sličnoj liniji mišljenja, smatraju da je problem s razmatranjem dela u kontekstu u tome što dualizam između muzičkog objekta, s jedne strane, i, s druge, spoljašnjih sila koje na taj objekat deluju, ostaje netaknut (Born i Barry 2018: 450). Muzički objekti, dakle, nisu čisto akustički entiteti, kao ni tekstovi spremni za interpretaciju u apstraktnom kontekstu, već se značenje muzike razume u odnosu na hibridna grupisanja različitih činilaca u asamblažu, koji nisu fiksni i statični, već dinamični i promenljivi (upor. Piekut 2014: 212–213; Maglov 2021). Osim toga, objekti su rezultat kreativnog delovanja i rezultiraju daljim kreativnim delovanjem, čime otelevljuju društvene odnose i nose tragove društvenog delovanja (Born 2005: 16–17).⁹¹ Drugim rečima, razumevanje muzike počinje od posredovanja, odnosno, u procesu medijacije, pri čemu je muzička praksa koju posmatramo (u okviru ove disertacije, prakse koje su vezane za medijsku kulturu, diskografiju i radiofoniju) konstituisana upravo kroz taj proces. Muzika je, dakle, „set relacija među materijalima i događajima koji su prevedeni tako da rade zajedno“, pri čemu je zvuk sam slab entitet, a muzika jak, zbog jake umreženosti (Piekut 2014: 192).

Teorija aktera-mreže (dalje: ANT),⁹² metodologija u intelektualnoj orbiti teorija medijacije, jedan je od mogućih pristupa analizi muzike iz ove perspektive. ANT u diskurs o muzici uvodi Bendžamin Piket (Benjamin Piekut) (Piekut 2014, upor. Born i Barry 2018), ali se na istu metodologiju oslanja i kompozitor i producent Sajmon Zagorski-Tomas u svojoj raspravi o produkciji nosača zvuka kao novoj oblasti muzikologije (Zagorski-Thomas 2014). Pošto ANT nije strogo dat teorijski okvir, već „način na koji se proučava kako se elementi međusobno uodnošavaju, a *ne* supstancijalna teorija o karakteru ovih veza“ (Blok i Elgaard Jensen 2011: 23, kurziv autori), svaka pojedinačna studija podrazumeva prilagođavanje osnovnih postulata sopstvenoj tematici. U tom smislu, rezultat istraživanja se ne može unapred odrediti (Born 2005: 30), kao što se ne može unapred znati ko su i šta su zapravo akteri u određenim konstelacijama, dok se njihove akcije ne trasiraju (upor. Piekut 2014).

⁹⁰ O istom problemu u kontekstu pitanja o muzičkom identitetu, videti: Милановић 2007.

⁹¹ U drugom kontekstu, Aleksandar Todorović je istakao da se sa alatima istovremeno prenosi i znanje kako se ti alati koriste, te u tom smislu oni istovremeno otelevljuju kulturalne prakse (upor. Todorović 2001)

⁹² ANT je akronim za *actor-network theory*, engleski (i opšte prihvaćeni) naziv metodologije koja je u pitanju. Detaljnije u: Latur 2018, Spasić 2010.

Zbog toga, svojevrsan povratak empirizmu je očit u pokušaju da se pruži

empirijski zasnovan opis istorijskih događaja, opis koji naglašava kontroverze, izazove i nepredviđene istine, umesto izveštavanja o tim događajima kao koherentnim, samoočiglednim i sasvim dostupnim za otkrivanje (Isto: 193).

Piket izdvaja sledeće četiri metodološke tačke: 1) sposobnost delovanja (*agency*), 2) akciju (realizaciju tog delovanja), 3) ontologiju i 4) izvođenje. Sposobnost delovanja (1) manifestuje se akcijom ili događajem, zbog čega se akcenat stavlja na manifestacije delovanja u neposrednom okruženju i na potencijalne razlike koje akteri prave. Piket naglašava, s jedne strane, važnost ljudskog delovanja na liniji razumevanja sveta umetnosti Hauarda Bekera (Howard Becker),⁹³ a s druge, važnost razumevanja delovanja objekata. U tom smislu, istorija muzike postaje istorija delovanja i interakcije pojedinaca i objekata u mreži, koja se razotkriva empirijskim istraživanjem, pri čemu se ostavlja prostor u toku istraživanja za pojavu novih aktera i novih uticaja. Iako stanovito suprotstavljen teoriji aktera-mreže (Taruskin 2014),⁹⁴ muzikolog Ričard Taruskin ukazao je upravo na dimenziju istorije muzike koja je okrenuta spletu delovanja pojedinaca, a ne velikim terminima (poput, na primer, modernizma). Tako, Taruskin ističe da u muzikološkom pisanju postoji duga tradicija eliminisanja ljudskog delovanja, očita, na primer, u upotrebi pasiva i izbegavanjem imenovanja aktera. Prema njegovom mišljenju, ova tradicija je „sračunata da bi zaštitila autonomiju dela-objekta i zapravo sprečila istorijsko mišljenje“ (Taruskin 2009). Oslanjajući se na Bekera, Taruskin iscertava mrežu koja čini svet umetnosti kao

(...) skup agenata i društvenih odnosa koji su potrebni da bi se stvorilo umetničko delo (ili da bi se održavala umetnička aktivnost) u različitim medijima. Proučavati svetove umetnosti znači proučavati procese kolektivne akcije i medijacije, upravo onih stvari koje najčešće nedostaju u konvencionalnoj historiografiji muzike (Taruskin 2009).

Pored velikih majstora, Taruskin poziva na proučavanje „demografija koje se menjaju i tehnologija koje menjaju uslove u kojima one (demografije) deluju“ (Taruskin 2014: 282). Piket ovome dodaje i delovanje objekata (upor. Piekut 2014: 194–197).

⁹³ Sociolog Hauard Beker (Howard Becker) bavio se sociologijom umetnosti na taj način da je umetnosti pristupao kao kolektivnoj delatnosti, smatrajući da je glavni doprinos ove discipline „razumevanje priloga svih onih ljudi koji čine konačni rezultat mogućim“ (Becker 2021: xvi). Bekerova uticajna studija, *Art Worlds* (1982), objavljena je na hrvatski jezik kao *Svetovi umetnosti* (Zagreb: 2009).

⁹⁴ U svom odgovoru na kritike upućene *Oksfordskoj istoriji zapadne muzike* čiji je autor, Taruskin adresira niz zamerki i obrazlaže nekoliko svojih stavova: onaj koji je za ovu raspravu važan jeste Taruskinov komentar teorije aktera-mreže Bruna Latura (Taruskin 2014). Međutim, kao što je pokazano i u datom pasusu, Taruskin uočava neophodnost razumevanja složene mreže aktera kako bi se razumela i istorija muzike. Isto uočava Bendžamin Piket (Piekut 2014).

Akcija (2) podrazumeva praćenje niza medijacija kojima se prenosi značenje, ili, praktično, praćenje kretanja objekta u svetu i efekata koje on izaziva. Na primer, Piket prati uticaj Kejžove (John Cage) knjige *Silence* i njenu ulogu u zastupanju i diseminaciji umetnikovih ideja. Na taj način, jedan objekat nosi sa sobom potencijal da aktivno deluje (u ovom slučaju, zbog fizičkog odsustva autora) (Piekut 2014: 198–199).⁹⁵

Ontologija (3) se u Piketovom diskursu – diskursu teorije mreže-aktera u muzikologiji – odnosi na razumevanje toga kako mreže, kao kolekcije različitih vrsta entiteta, konstituišu realnost. Prema njegovom mišljenju, ontološki kvaliteti nisu nešto što ‘pluta’ u apstraktnom diskursu, već se konkretizuju i materijalizuju u svakodnevicu. Drugim rečima, „biti znači biti povezan u svetu“ (upor. Piekut 2014: 199–200; 213). Ova konstatacija upućuje na slično stanovište Nikolasa Kuka, izneto u uvodu u prilog shvatanju muzike kao društvene prakse: pitanje nije šta muzika znači, već šta muzika znači ovde (upor. Cook 1998), pri čemu se ima u vidu istorijski, društveni, ekonomski, geografski, politički, tehnološki (medijski!) kontekst u kojem je određeno muzičko delo nastalo, ili, pak, u kojem ga slušalac recipira (a koji može biti sasvim udaljen od trenutka nastanka dela). Ipak, ‘muzika’ i kontekst (‘ovde’) ostaju dve odvojene i različite kategorije. Može se reći da razumevanje ontologije muzike u relacionom smislu pomera težište upravo na sam proces medijacije, tj. na veze, ‘pregovore’ i dvosmerne uticaje između različitih aspekata značenja svih navedenih činilaca u tom procesu.

Najzad, akcenat na izvođenju (4) odnosi se na otklon od tradicionalno uspostavljene veze između muzikologije i filologije, to jest orijentacije na tekst i diskurs, o kojoj detaljnija rasprava sledi u trećem poglavlju. Razmatranje izvođenja kao posebne kategorije u medijaciji muzike čini se svrsishodnim kako zbog onih elemenata koje nije moguće uobličiti govorom, tako i onih koji se opiru tradicionalnom zapisu. Na primer, studije izvođenja (bitnog ontološkog *locusa* značenja muzike), podrazumevaju uzimanje u obzir različitih izražajnih i gestualnih postupaka, ali i tehnoloških i materijalnih uslova u kojima se izvođenje dogodilo.

Piket navodi tri teme koje su od interesa za muzikologe, a kojima teorije medijacija pružaju mogućnost novih sagledavanja značenja: uticaj, žanr i kontekst (upor. Piekut 2014: 194, 202–206). Kada je u pitanju razmatranje uticaja (npr. između različitih kompozitora), on ističe da širenje uticaja nije apstraktno, već da su ideje i estetske senzibilnosti posredovane

⁹⁵ U ovoj metodološkoj karakteristici prepoznaju se odjeci već postojeće tehnologije kao „spoljne memorije“: „Kameni nož, jednom napravljen, sačuvaće u sebi mnoštvo informacija o tome kako se taj nož pravi i omogućiti naslednicima njegovog tvorca da to delo ponove i eventualno usavrše“ (Todorović 2001: 18).

konkretnim događajima i materijalnostima, čiju je materijalnu cirkulaciju potrebno trasirati (npr. LP je u drugoj polovini veka jedan od najvažnijih načina posredovanja ideja, iako je izuzetno teško ući u trag kretanju pojedinih izdanja i/ili snimaka) (Piekut 2014: 202–203). Sličan otklon od tendencije da se određeni muzikološki problem razmatra u čisto muzičkim granicama spram njegove utemeljenosti u materijalnoj realnosti jeste problem definisanja i razumevanja žanra. Prema Picketu, žanr je nestabilna konstelacija povezanih entiteta, a upravo ta nestabilnost, mogućnost regrupisanja i njihova dinamičnost idu u prilog razumevanju da se žanr ne može shvatiti kao nepromenljiva kategorija određenih formalnih karakteristika muzike, ili kao skup muzičkih i vanmuzičkih odrednica koje su unapred poznate, već kao grupacija muzičkih, diskurzivnih, performativnih, tehnoloških, institucionalnih karakteristika koje ostaju otvorene za razumevanje njihovih uodnošavanja u mreži (Isto: 204). Najzad, problem konteksta, kao jednog od središnjih pitanja ‘nove muzikologije’ (u vezi s odnosima teksta i konteksta), već je delimično dotaknuto u razmatranju načina na koji teorije medijacije pomažu udaljavanju od redukcionizma svođenja dela na refleksiju ‘vanmuzičkih’ uticaja. Oslanjajući se na postulate ANT, Piket kritikuje kako ideju autonomije muzičkog dela, tako i apstraktnost konteksta (Isto: 205). Stoga, razumevanje produkcije i recepcije muzike⁹⁶ u

⁹⁶ Na srodnu potrebu da se konceptualna suprotstavljenost produkcije i konzumacije prevaziđe konceptom medijacije (iako ne i nekim od vidova teorija medijacije!) ukazao je teoretičar popularne muzike Kit Nigas (Keith Negus). Nigas razmatra načine na koje je popularna muzika posredovana u seriji tehnoloških, kulturalnih, istorijskih, geografskih i političkih faktora (Negus 1996: 65) i bavi se pitanjem medijacije da bi premostio jaz između produkcije i konzumacije muzike kao dva pola, odnosno, da bi se bavio procesima koji ih povezuju. Radi toga, on preuzima u nešto pojednostavljenoj varijanti Vilijamsovo razumevanje koncepta medijacije na tri načina: 1) kao ideje posredovanja ili posredničke akcije; 2) kao sredstva prenosa, ili delovanja koje dolazi između realnosti i društvenog znanja; 3) kao ideje da su svi objekti, a posebno umetnička dela, posredovani društvenim odnosima (Isto: 66). Prvo značenje u odnosu na popularnu muziku „referira na prakse svih ljudi koji vrše određene intervencije dok se popularna muzika producira, distribuira i konzumira“ (Isto: 67). Kao sredstva prenosa muzike, Nigas identifikuje nekoliko tipova medija komunikacije: štampu (u vidu štampane reči, ali i štampanih notnih zapisa muzike), nosače zvuka, radio, ‘pokretne slike’ (to jest, film i televiziju), telekomunikacione tehnologije. Ovoj listi pridružuje i muzičke instrumente koji „omogućavaju različite tipove muzičke komunikacije“. Prema njegovim rečima, znanje o različitim tipovima muzike, kao i muzičko iskustvo, „blisko su povezani sa formama tehnološke medijacije – medijima putem kojih su različiti zvuci, reči i slike konstituisani, preneti i primljeni“ (Isto: 68). Treće shvatanje medijacije „referira na to kako se izvršavaju moć i uticaj kroz takve posredovane veze [date u prethodnim značenjima, prim. M. M.] i kako ovo ima direktan uticaj na kreaciju i recepciju proizvedenih objekata, posebno umetničkih dela“ (Isto: 69). Nekoliko zapažanja koje iznosi Nigas rezoniraju sa onim što će kasnije biti razrađeno kako u teoriji radikalne medijacije, tako i u teorijama medijacije u muzici. On ističe da zahvaljujući faktorima kao što su klasni, rasni, rodni, seksualni i etnički društveni odnosi, koji posreduju proizvodnju i recepciju popularne muzike, „nijedna muzika nikada ne može jednostavno da ‘reflektuje’ društvo već je uhvaćena usred [između svega toga, prim. M.M.], proizilazi iz i referira na mrežu nejednakih društvenih relacija i borbi za moć“ (Negus 1996: 70). Ovo rezonira sa Gilorijevim stavom da je potrebno da se paradigma reprezentacije i preslikavanja, odnosno, refleksije u umetnosti prevaziđe u korist ideje komunikacije i medijacije, sa akcentom na podvlačenje uloge tehničkog medija u tim procesima. Takođe, Nigasovo zapažanje rezonira sa otporom prema ideji redukcije muzike na refleksiju društvenih odnosa, kakvom se takođe opiru teoretičari medijacija u muzici. Međutim, Nigas ističe da njegov cilj pri uvođenju koncepta medijacije nije da taj koncept ponudi „kao rešenje dihotomije između produkcije i konzumacije koju je postavio ranije“, već koristi „ideju medijacije kao način da usmeri pažnju ka pokretima između različitih ljudi i dinamikama koje ih povezuju zajedno i procesima uključenima u produkciju muzičkog značenja“ (Isto).

kontekstu medijske kulture odnosi se ne na medijsku kulturu kao unapred dat i predvidiv okvir u kojem se muzika producira i recipira, već na niz istorijskih, geografskih, političkih, društvenih, kulturalnih, tehnoloških i, najzad, muzičkih medijacija ovih pojedinačnih aspekata između kojih se, naposljetku, razaznaje značenje muzičke prakse.

Istorijskom i kritičkom uvidu je neophodno svojevrsno empirijsko utemeljenje, s obzirom na to da je u metodološkim kategorijama, kao i muzikološkim problemima koje Picket navodi, evidentno insistiranje na pažljivom praćenju aktera (koji mogu biti kako ljudi, tako i objekti), kao i njihovih akcija istorijskih činjenica i značenja koji u tim međusobnim relacijama dolaze do izražaja. Ovaj empirijski postupak, međutim, ne podrazumeva izostanak teorijske spekulacije. On podrazumeva svest o ‘dvostrukosti’ ontologija koje su u dodiru – analitičke ontologije istraživača koji prilazi predmetu istraživanja imajući u vidu određene pretpostavke, ciljeve i ideje o objektu istraživanja, i, s druge strane, etno-ontologije (Piekut 2014: 208), koja je na snazi među ljudima čiji se rad, običaji, ili, uopšte, kultura, proučavaju (Born i Barry 2018: 478). Stoga je izazov za istraživača dvostruk i kreće se, prema Picketu, između svesti da smo određeni svojim kontekstom življenja i delovanja i saznanja da postoje ograničenja shvatanja sveta na strani naših informanata (sagovornika ili artefakata koji otelovljuju prošlost), uz senzibilitet prema njihovoj perspektivi sopstvene delatnosti (upor. Piekut 2014: 211). U tom smislu, istraživač je upućen na empirijsko istraživanje u dva koraka: uočavanje prisutnih medijacija u muzičkom asamblazu i uviđanje i analiziranje njihovih međusobnih uodnošavanja, što se može postići samo putem etnografskog istraživanja ili njegovih ekvivalenata u istorijskom istraživanju (Born i Barry 2018: 466).⁹⁷ Snaga etnografije je, napominju Born i Beri, u tome što donosi nove, konkretne i materijalizovane elemente prethodno ekstrahovane iz teorijskog diskursa, zahtevajući modifikacije teorijskog aparata (Isto: 468).

Iako se teorijama medijacija i metodologiji teorije aktera-mreže mogu uputiti raznovrsne zamerke,⁹⁸ a u studijama na koje sam se u ovom izlaganju prevashodno oslanjala se uočavaju određene manjkavosti u ubedljivosti sprovedene analize, smatram da koncept radikalne medijacije, te metodologija teorija medijacije mogu da budu efikasne u razumevanju složenih situacija produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi iz nekoliko razloga: početi od procesa medijacije znači uzeti u obzir tehnički medij (masovni elektronski

⁹⁷ Iako ovi ekvivalenti nisu precizno navedeni, razumem ih kao materijalne tragove delovanja aktera i samih artefakata. U tom smislu, moje istraživanje se u velikoj meri oslanja na arhivski rad pored etnografskog.

⁹⁸ Videti: Spasić 2010, Taruskin 2014, Born i Barry 2018.

medij), njegove karakteristike, ideju ‘prevođenja’ i ‘pregovaranja’ između tehničkog medija, muzičke prakse, te različitih vidova društvene, političke, ekonomske, institucionalne, kulturalne medijacije. U tom smislu, ‘spoljašnji’ faktori nisu ono što određuje muzičku praksu, već ono što determiniše muzičku praksu nastaje u međusobnim uodnošavanjima različitih pomenutih činilaca. Ono što se čini posebno važnim jeste da ovaj pristup omogućava povratak ‘muzike same’, ali s ključnom razlikom da se ona posmatra u mreži aktera (jer biti znači biti povezan u svetu!) gde i sama ima sposobnost delovanja i specifične efekte (upor. Piekut 2014: 213). Za interdisciplinarnu muzikološku studiju u kojoj muzika i zvuk, kao i mediji u svoj svojoj složenosti značenja, jesu predmet interesovanja u specifičnim odnosima konkretizovanim kroz odabrane primere praksi diskografije i radiofonije, ovaj pristup se čini izazovnim, slojevitim, dinamičnim, osetljivim i fleksibilnim, a time i potencijalno efikasnim u sprovođenju detaljnije muzikološke, istorijske, kritičke i interpretativne studije.

2.2. Obrt: promena paradigme

Možda nam je potrebna nova paradigma za muziku, usmerena na aktivnost – ili, ako hoćete, pasivnost – slušanja muzike na trakama i pločama.

Džozef Kerman (Kerman 1983: 118, istakla M.M)

Medijski obrt je sintagma koja u ovom radu označava, s jedne strane, posledice i efekte koji su pratili istorijsku pojavu fenomena snimanja i reprodukcije zvuka i uvođenja u doba analognih elektronskih medija, a s druge, mišljenje o muzici koje je upućeno ka razmatranju muzičkih/muzikoloških pitanja koja se problematizuju primarno iz perspektive medija. O prelasku iz „Gutenbergove galaksije“ u „Edisonov univerzum“, odnosno, iz tekstualnih u analogne forme zapisa (pri čemu jedan drugi ne poništavaju) možemo govoriti zbog toga što su od novih elektronskih uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka uspostavljeni sistemi masovnih medija i muzičke industrije. U tom smislu, ne govorimo samo o novim tehnološkim dostignućima, već o njihovom mestu u odnosu na stare i nove kulturalne navike (poput formiranja privatnog akustičkog prostora). Pored toga, muzičke prakse o kojima govorimo namenjene su širokom krugu slušalaca (ili, bar, širem u odnosu na broj slušalaca nego što je to bio slučaj pre pojave radija i nosača zvuka) i egzistiraju u odnosu na medijsku ekologiju i medijsku kulturu.

Kao što će to biti predočeno u trećem poglavlju, referentna tačka iz koje razmatramo

svu muziku početkom 21. veka jeste medijalizovana muzika. S obzirom na to, u mišljenju o muzici dešava se obrt ka promišljanju materijalno-tehnoloških, društvenih i ontoloških karakteristika medijacije kao središnjeg procesa u kojem se formira i uspostavlja značenje muzike. Dakle, referentna tačka za ukupno iskustvo muzike u 20. veku postaje medijalizovana muzika, razmatra se konstitutivna uloga koju mediji imaju za ukupno iskustvo muzike, a paradigma reprezentacije zamenjuje se paradigmom (re)medijacije. Ovo pomeranje fokusa na ‘početak od posredovanja’ i na proces medijacije, kao i na razmatranje uloge tehničkih medija u tom procesu u uodnošavanju sa muzikom, nazivam medijskim obrtom u muzikologiji po uzoru na slična pomeranja fokusa u teorijskom promišljanju u različitim disciplinama.⁹⁹ Na ovom mestu ću se zadržati na pojmu obrta.

Termin ‘obrt’ odnosi se, kako je objašnjeno u uvodu, na preokret i promenu koja može da bude nagla, to jest na značajan zaokret. U filozofiji, teoriji i nauci, obrt može da ukazuje na odbacivanje određenog shvatanja koje je bilo aksiom ili na značajnu promenu fokusa sa određenog, centralnog problema u nekoj disciplini na novi problem ili ugao posmatranja. O obrtima možemo govoriti u različitim naučnim disciplinama i teorijskim diskursima, gde on označava i određeni upliv i dominaciju ideja koje u određenoj oblasti prethodno nisu bile široko zastupljene. Ideja o obrtima u filozofskom mišljenju odnosi se na ključna preuređenja znanja. Kako ističe teoretičar umetnosti Miško Šuvaković:

Svako preuređenje koje se tiče filozofije, nauke, teorija i žargona kulture je praksa koja ima interventne efekte na ono čime se bavi. Ti efekti nisu tek „semantičke vrednosti“ tj. značenja u posedovanju „jezika“, već i „događaji“ koji *jesu* sa svim potporama i otporima u nekom trenutku i prostoru, te uvek *jesu*, ako jesu, za nekoga (Šuvaković 2009a: 32, kurziv autor).

Ukoliko bismo pokušali da lociramo paradigmatičan (*sic!*) ili ‘prvi među obrtima’, to bi mogao da bude kopernikanski obrt, koji se odnosi na promenu od geocentričnog ka heliocentričnom poretku razumevanja Univerzuma. Kopernikovo (Nicolaus Copernicus) uvođenje ideje da se Zemlja okreće oko Sunca bilo je značajan preokret u odnosu na dominantno razumevanje sveta u 15. veku, sa dugoročnim posledicama u odnosu na to kako čovečanstvo razume sebe i svoje mesto u svetu (upor. Raffnsøe 2016: 61).

⁹⁹ Pretragom putem pretraživača Google sreću se, na primer: retorički obrt u humanistici, pragmatični obrt u filozofiji, istorijski obrt u analitičkoj filozofiji, empirijski obrt u filozofiji tehnologije, empirijski obrt u bioetici, interpretativni obrt u društvenim naukama, naturalistički obrt u filozofiji nauke, ljudski obrt u filozofiji, neljudski obrt u filozofiji, spekulativni obrt u filozofiji, normativni obrt u političkoj filozofiji, komunikativni obrt u političkoj teoriji, postmoderni obrt u humanistici, postmoderni obrt u teoriji književnosti, afektivni obrt u humanistici, kompjutacioni (računarski) obrt u epistemologiji, ontološki obrt u antropologiji i humanistici.

Nemački filozof Imanuel Kant (Immanuel Kant) pravi paralelu sa kopernikanskim obrtom, odnosno, sprovodi sopstvenu „kopernikansku revoluciju“ (Gardner 1999: 37–39) kada u svoj filozofski projekat uvodi distinkciju u odnosu na filozofske sisteme do 18. veka u odnosu na poimanje objekata. U „pre-kopernikanskim filozofskim sistemima“ objekti su shvaćeni kao klasa realnih stvari – onih koji imaju svoju nezavisnu konstituciju i postojanje, te su ti sistemi realistički (Isto: 38). U Kantovoj filozofiji, pak, objektima se ne oduzima mogućnost da budu sasvim realne stvari, ali je „fokus na zadatku objašnjenja *objekta-za-nas*, odnosno, definisanja klase sazajnih objekata“ (Isto: 39, kurziv autor). U tom smislu, iako se ključno pitanje i u realističkim filozofskim sistemima i u Kantovoj filozofiji odnose na mogućnost subjekta da razume objekat, u realističkoj šemi ta mogućnost zavisi sasvim od toga šta je objekat, u njegovim karakteristikama i načinu postojanja, te u tome leži ključ načina na koji subjekat reprezentuje objekat. Sa druge strane, u Kantovoj šemi objašnjenja načina na koji subjekat reprezentuje objekat sasvim zavisi od subjekta: subjekat je taj koji konstituše objekat jer jedino takvi objekti čine realnost kakvu subjekat može da pojmi (Isto: 41).¹⁰⁰ Kantovo povlačenje analogije sa Kopernikom odnosi se na objašnjenje nečega što deluje kao sasvim objektivni fenomen iz subjektivne perspektive, pri čemu je u oba slučaja

fenomen koji je prethodno shvaćen kao nezavisna stvarnost ponovo opisan kao privid, zavisan od subjekta. U tom smislu, i Kant i Kopernik čine raskid sa [onim što je do tada smatrano, prim. M.M.] zdravim razumom (Isto: 42).¹⁰¹

Ovaj odnos uspostavljenih, podrazumevajućih znanja u disciplini i njihove promene može se shvatiti kao odnos između paradigme i njenog odbacivanja/promene, a obrt se može shvatiti kao naučna revolucija (upor. Kun 1974). Prema filozofu nauke Tomasu Kunu (Thomas Kuhn), paradigma je jedan od elemenata u ‘disciplinarnoj matrici’ u nauci (upor. isto: 248) i može se zameniti terminom „uzorni primeri“. Odnosi se na „konkretna rešenja problema s kojima se studenti susreću od početka svog naučnog obrazovanja“ (Isto: 253), odnosno, na modele koje naučnici stiču školovanjem i izloženošću literaturi (Isto: 92). Međutim, kako

¹⁰⁰ To, međutim, ne znači da su objekti u potpunosti stvoreni subjektivom reprezentacijom, već se kao *a priori* u saznanju uzima činjenica da je objekat taj koji postavlja uslove pod kojima se omogućava struktura iskustva subjekta (Gardner 1999: 43). Objekat je u tom smislu dvostruk, kao pojavnost (*Erscheinung*) i kao stvar po sebi (*Ding an sich selbst*) (Isto: 44). U ovom kontekstu se razvija i pojam ‘transcendentalnog’ u Kantovoj filozofiji, koji se odnosi na ono što *a priori* dolazi pre iskustva: „Transcendentalno pitanje je otud pitanje o kognitivnoj konstituciji subjekta kojoj se objekti moraju prilagoditi; njegov produkt, transcendentalno znanje, istovremeno je uklonjeno od objekta i odnosi se samo na ono što čini objekte, kao i *a priori* znanje o njima, mogućim“ (Isto: 46).

¹⁰¹ S obzirom na to da Kantov kopernikanski obrt podrazumeva razmatranje svih metafizičkih pitanja iz epistemološkog ugla, odnosno, od zapitanosti o mogućnost saznanja objekta, njegova intervencija naziva se još i ‘epistemološkim obrtom’ (Gardner 1999: 40), a s obzirom da Kant razmatra *a priori* uslove saznanja objekta za nas, ‘uslove mogućnosti’, intervencija se naziva i ‘transcendentalnim obrtom’ (Isto: 39, 45).

Kun ističe, teorije i pravila u koje je usađeno naučno znanje nisu isključiva mesta usvajanja tog znanja, već je to izloženost primerima „situacija koje su njihovi prethodnici u datoj grupi naučili da vide kao slične ili kao različite u odnosu na druge vrste situacija“ (Isto: 261). Vrsta saznanja koja se u procesu stiče nije isključivo verbalna, s obzirom da su znanja koja se stiču ‘prećutna znanja’, usvojena „radom na nauci, pre negoli usvajanjem pravila za taj rad“ (Isto 256), odnosno, posmatranjem i učestvovanjem u primeni naučnih teorija i pravila (Isto: 93). Promene paradigme rezultiraju time da

naučnici usvajaju nove instrumente i gledaju na nova mesta. Što je još važnije, naučnici tokom revolucija vide nove i drugačije stvari i onda kada sa uobičajenim instrumentima gledaju na mesta koja su ranije već gledali (Isto: 166).

Iako mnogobrojni obrti na koje nailazimo u kasnijim naučnim, filozofskim i teorijskim diskursima ne povlače nužno analogiju sa kopernikanskim obrtom, a ono što im je zajedničko jeste upravo značajan otklon, ako ne i raskid, sa onim što je do tada bilo uspostavljeno kao dominantno, ‘zdravorazumsko’ shvatanje ključnih problema u disciplini i promena fokusa na novi problem istraživanja, ili na isti problem razmatran iz radikalno drugačijeg ugla. U pitanju je odmak u odnosu na dotadašnje norme discipline ili u odnosu na ranije ustanovljene dominante u određenoj školi mišljenja.

Jedan od najuticajnijih obrta u 20. veku svakako je jezički/lingvistički obrt. Jezički ili lingvistički obrt izveden je u analitičkoj filozofiji, književno-teorijskom slovenskom formalizmu, nemačkoj hermeneutičkoj filozofiji, ruskoj semiotici i francuskom strukturalizmu i internacionalnim poststrukturalizmima (Šuvaković 2009b: 130). Jezički obrt je započet sa filozofijom Ludviga Vitgenštajna.¹⁰² Termin jezički obrt, prema filozofu Ričardu Rortiju (Richard Rorty), uveo je filozof Gustav Bergman (Gustav Bergmann) 60-ih godina 20. veka, a Rorti ga je iskoristio u naslovu zbirke eseja koju je priredio o, tada poslednjoj, filozofskoj revoluciji koja je sprovedena sa jezičkom filozofijom (Rorty 1967: 9). Pod jezičkom filozofijom Rorti podrazumeva

shvatanje da su filozofski problemi oni problemi koji mogu biti rešeni (ili odbačeni) ili reformacijom jezika, ili boljim razumevanjem jezika koji trenutno koristimo. Ovo shvatanje mnogi od njegovih zastupnika smatraju najvažnijim filozofskim otkrićem našeg vremena, i, zaista, našeg doba (Ibid: 3).

¹⁰² Miško Šuvaković filozofiju Ludviga Vitgenštajna prepoznaje kao jedno od simptomatičnih mesta krize filozofije koja je započeta sa revolucionarnim idejama Karla Marksa (Karl Marx), Fridriha Ničea i Sigmunda Frojda (Sigmund Freud).

Drugim rečima, sproveden je otklon od postavljanja filozofskih pitanja ka razmatranju načina na koji postavljamo filozofska pitanja, a fokus je pomeren na razmatranje načina na koji jezik oblikuje samo mišljenje.¹⁰³ Takav obrt u mišljenju značajno je uticao na filozofiju 20. veka i jedna je od tačaka preko koje dolazim do koncepta medijskog obrta, čija će uloga biti istaknuta u daljim odeljcima teksta.

Jezički obrt obeležio je različite humanističke discipline. Pojedini autori, kada je na primer razvoj književnih teorija u pitanju razdvajaju uticaj lingvističkog obrta i poststrukturalističkog obrta (Bužinjska i Markovski 2009: 27). Oni povezuju lingvistički obrt sa antipozitivističkim preokretom u odnosu na metode proučavanja preuzimane iz prirodnih nauka (poput teorije evolucije) na početku razvoja teorije književnosti, koji je teoriji književnosti omogućio njenu naučnu autonomiju. Sa druge strane,

poststrukturalistički preokret je tu naučnu autonomiju narušio, izazivajući sledeće važne obrte u teoriji: pragmatistički, etičko-politički, narativistički, a kao posledicu – kulturni preokret (Isto).

Kada su znanja i uverenja izvedena iz jezičkog obrta primenjena na analizu kulturalnih tekstova, formiran je klaster „razlikujućih pozicija i protokola postavljenih na zajedničkoj platformi“ koje prepoznajemo kao studije kulture. Za razliku od univerzalnosti i stremljenja opštem znanju filozofije ili estetike, predmet proučavanja studija kulture jesu partikularnosti svakodnevnog života oblikovanog dejstvom moći i hegemonija (upor. Šuvaković 2009a: 32). O kulturalnom obrtu govori se i u istoriji umetnosti (Thompson Klein i Parncutt 2010: 140), kao i u studijama medija. Konkretno, o uticaju studija kulture na studije medija kao ‘kulturološkom preokretu u analizi medija’ piše Jelena Đorđević, ističući ulogu teoretičara kulture Stjuarta Hola (Stuart Hall). Rezultat tog obrta bilo je:

multidimenzionalno istraživanje medija koje je podrazumevalo analizu proizvodnje poruka, s jedne strane, i način njihove obrade, dešifrovanje koje na različite načine sprovode različite društvene grupe i pojedinci, s druge (Đorđević 2012: 29).¹⁰⁴

¹⁰³ Kako Rorty sumira, „svi filozofi jezika (linguistic philosophers) govore o svetu tako da govore o odgovarajućem jeziku. Ovo je jezički obrt, fundamentalna metodološka strategija (...)“ (Rorty 1967: 8).

¹⁰⁴ Kulturalni obrt (*Cultural Turn*) takođe je naziv zbirke eseja marksistički orijentisanog teoretičara kulture Frederka Džejmsona (Frederick Jameson), u kojoj se ovaj obrt odnosi na postmodernu i na logiku kapitalizma, po kojoj se brišu granice ‘visoke’ i ‘niske’ umetnosti, pa se po toj logici umetnost i kultura prilagođavaju tržištu (<https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0003.108/--book-review?rgn=main;view=fulltext>).

Kada je u pitanju muzikologija, može se govoriti o postmodernom obrtu (Hooper 2006: 1). Muzikolog Džajls Huper (Giles Hooper) prepoznaje postmoderni obrt kao pojavu ‘nove’ i ‘kritičke’ muzikologije u njenim različitim oblicima, a koja podrazumeva debatu kako o tipovima i opsegu muzike koja se proučava, tako i primenjenu metodologiju (upor. isto). U pitanju je, istovremeno, značajan upliv poststrukturalističkih tendencija u muzikologiju.¹⁰⁵ Konkretno, pojava poststrukturalizma i različitih korpusa teorija koje su obeležile drugu polovinu 20. veka (teorije roda, postkolonijalne teorije, postmarksističke teorije, semiotika i semiologija, teorije intertekstualnosti – da navedem samo neke) uticale su na širenje interesovanja muzikologa. Kao prelomna tačka u uspostavljanju ‘nove muzikologije’ uzima se objavljivanje uticajne studije muzikologa Džozefa Kermana (Joseph Kerman) *Contemplating Musicology* (1985). Iako je Kermanova uloga bila prelomna, te se nekad uslovno govori o muzikologiji pre i posle Kermana, ‘nova muzikologija’ je ipak jedna vrsta kolektivnog postignuća, a ne uspostavljanje dominantne škole mišljenja zasnovane na delu jednog teoretičara. Međutim, dok se obrt odnosi na preuređenje znanja, on ne znači da su prethodno uspostavljene metode i pristupi u okviru discipline prestali da postoje, već da je fokus pomeren na neka druga ključna pitanja i metodologije u odnosu na ona koja su bila dominantna ranije.¹⁰⁶ Kao što ističu Kuk i Everest, paradigma pre/posle Kermana je možda mit, ali je, koliko mitovi to mogu da budu, prilično korisna (Cook i Everist 1999: viii). U tom smislu, može se reći da obrti možda nisu apsolutni rezovi u mišljenju, za koje je odgovoran samo jedan činilac, ali da oni ukazuju na skup promena u mišljenju međusobno povezanih sa promenama u humanistici i, uopšte, u svetu/društvu, koje u jednom trenutku predstavljaju uzrok značajnog obrta u dotadašnjem uređenju ‘disciplinarne matrice’ muzikologije.

Dok je postmoderni obrt možda najpoznatija promena paradigme u muzikologiji, u literaturi nailazimo i na pominjanja drugih obrta. Na primer, Tompson-Klajn i Parnkat govore o uticaju kognitivnog obrta u psihologiji muzike tokom 60-ih godina 20. veka, potpomognutom metodološkim promenama koje je omogućila kompjuterska tehnologija (upor. Thompson Klein i Parncutt 2010: 143). Proširenje polja muzikoloških studija početkom 21. veka, odnosno, „forme, vrednosti i problema muzikološke inkluzivnosti“, muzikolog Dejvid Blejk (David Blake) prepoznaje, između ostalog, kao multikulturalni obrt u humanistici (Blake 2017: 322). U drugačijem smislu, proširenje polja muzikologije desilo

¹⁰⁵ Sličan obrt desio se i u istoriji umetnosti, s pojavom nove istorije umetnosti (Thompson Klein i Parncutt 2010: 137).

¹⁰⁶ O ključnim akterima i pitanjima ‘nove muzikologije’, kao i raspravu o tome koliko je ‘nova muzikologija’ zaista bila nova, više u: Veselinović-Hofman 2007.

se i zbog činjenice da su:

procesu 'oslobađanja' zvuka/obrtu ka zvuku, formiranja nove audio kulture i remarkiranja granica između dva sveta, auditivnog i vizuelnog, započeti najpre na tlu muzike... (Leković 2015: 8, istakla M.M).

Zbog toga, proučavanje zvukovne umetnosti postaje predmet interesovanja za muzikološku disciplinu, a na istoj liniji prepoznajem i potencijal radiofonije kao predmeta istraživanja u muzikologiji. Zatim, može se pomenuti da je Nikolas Kuk u svojoj studiji o kreativnosti u muzici sproveo muzikološki odgovor (kako ističe – „zakasneli“) na performativni obrt u humanistici tokom devedesetih godina 20. veka, opisujući ga kao „novu pažnju usmerenu ka ulozi izvođenja u generisanju, pre nego isključivom prenošenju, umetničkog i kulturalnog značenja“ (Cook 2018: 183). Ana Hofman i Srđan Atanasovski razmatrali su afektivni obrt u etnomuzikologiji i muzikologiji (Hofman 2015, Atanasovski 2015). Hofman objašnjava afektivni obrt kao preispitivanje paradigme u mnogim disciplinama (studijama kulture, filozofiji, političkoj teoriji, antropologiji, psihologiji i neuro naukama), pa i u etnomuzikologiji, kao odmak od dominantne poststrukturalističke orijentacije ka jeziku, reprezentaciji, dekonstrukciji i psihoanalizi, ka prelingvističkim i paralingvističkim aspektima, odnosno, ka nediskurzivnom i nereprezentacionom pristupu (upor. Hofman 2015: 35). Performativni i afektivni obrt takođe možemo razumeti u odnosu na opšti odmak od poststrukturalističkih fokusa na jezik, to jest, u odnosu na „filozofsko/teorijski zaokret od 'jezičkog obrta' dvadesetog veka u 'filozofiju događaja' na prelazu u novi vek“ (Šuvaković 2009a: 36).

Između medijskog obrta i drugih pomenutih obrta u kontekstu muzikologije može se uočiti izvesna povezanost. Pre svega, svaki od njih predstavlja otklon od muzikologije usmerene na (muzički) tekst/zapis, te na kontekst kao još jedan pokazatelj dominantno lingvistički usmerene discipline (odnosno, discipline kojom dominira medij pisma). Upravo ovo mesto predstavlja 'tačku razlaza' između istaknutih 'novomuzikologa' i onih koji fokus svog istraživanja pomeraju na materijalno-tehnološke aspekte muzičkih praksi. Tako, na primer, Arved Ašbi sprovodi kritiku diskursa o muzici i medijima Lorenza Kramera (Lawrence Kramer), zasnovanu na mišljenju da u Kramerovom diskursu nije dovoljno problematizovana svest o recepciji muzike u drugoj drugoj medijskoj ekologiji u odnosu na onu u kojoj su komponovana dela koja se slušaju (upor. Ashby 2010). S druge strane, Dejvid Bird (David Beard) i Kenet Glog (Kenneth Gloag) prave razliku između 'nove muzikologije' i 'kritičke muzikologije', pri čemu se prva, iako uključuje znatno proširenje metodoloških i

interpretativnih pristupa i dalje fokusira na tekst, dok se druga odnosi na materijalno-tehnološke, političko-ekonomske pristupe, često utemeljene na kritičkoj teoriji Teodora Adorna i njenom kritičkom sagledavanju (Beard i Gloag 2005).¹⁰⁷ Kao predstavnike ‘kritičke muzikologije’ autori ističu Džordžinu Born, Žaka Atalija, Tiju DeNoru (Tia DeNora) i druge (isto). U tom smislu, ideja medijskog obrta u muzikologiji kristalisala se s potrebom da se istaknu specifičnosti onih teorijskih diskursa u kojima se posebna pažnja posvećuje konstitutivnoj ulozi medija i medijacije.

Kada su u pitanju pomenute veze između medijskog i drugih obrta u muzikologiji, može se primetiti da ovaj obrt sa performativnim i afektivnim deli upravo odmak od lingvistički i reprezentacijski usmerene discipline. Osim u vezi sa filozofijom događaja, performativni obrt u muzici dešava se i onda kada muzikolozi imaju mogućnost da proučavaju estetiku i istoriju izvođenja, koristeći snimke izvođenja i adekvatne alate (kompjuterski programi). Međutim, ono što se takođe može proučavati su izvođački kanoni 20. veka, za koje dokument opet predstavlja nosač zvuka – snimak muzike (upor. Milanović i Maglov 2019). I to ne samo bilo koji snimak, već naročito onaj koji predstavlja zvanično i na tržište plasirano izdanje, s obzirom na to da takva izdanja imaju širu i usmerenu cirkulaciju u medijskoj kulturi. Proučavanje istorije izvođenja u tom smislu nije ni moguće na adekvatan način bez dostupnosti nosača zvuka (Cook *et al.* 2009), naročito kada je u pitanju istorija izvođenja u prvoj polovini veka (upor. Day 2000). S druge strane, afektivni obrt i medijski obrt dele usmerenje pažnje na (prividno) neposredni doživljaj. Medijacija kao kokreativna sila jeste važan element u diskursima teoretičara i filozofa koji utiču na reorganizovanje znanja u pravcu afektivnog obrta, poput Žila Deleza (Giles Deleuze) i Brajana Masumija (Brian Massumi) (upor. Grusin 2015). U tom smislu, muzičke prakse posle ‘digitalne revolucije’, u ekologiji novih medija, mogu se razmatrati u interpretativnom polju teorija afekata (upor. Šuvaković 2016). U slučaju obrta ka zvuku, činjenica je da je on u velikoj meri određen upravo mogućnošću snimanja zvuka, a time i širenjem zvučnog polja (onoga što se može čuti), što se posledično može razmatrati kao ‘materijal’ od koga se gradi muzika.

Medijski obrt, u tom smislu, nije rez, niti radikalni odmak od ovih, drugačijih pristupa, već, ponovo, promena fokusa istraživanja na muzičke prakse u medijskoj kulturi, bez tehnološkog determinizma u interpretaciji, već sa akcentom na procese medijacije u

¹⁰⁷ Skrećem pažnju na arbitrarnost odrednica ‘nove’ i ‘kritičke’ muzikologije, s obzirom na to da, kako je ranije pomenuto, Huper ne pravi inicijalno razliku između njih kada govori o postmodernom obrtu u muzikologiji (upor. Hooper 2006: 1).

kojima i mediji igraju izuzetno važnu (iako tek jednu od) uloga. Može se reći da se teme studija izvođenja, teorija afekta i studija/teorija medija/medijacije u znatnoj meri prepliću, naročito nakon ‘digitalne revolucije’. Medijski obrt pomera fokus na medijativne muzičke prakse, čija dominacija u 20. veku dozvoljava mogućnost da se upravo one shvate kao referentne tačke za razmatranje ključnih muzikoloških i muzičko-istoriografskih pitanja. Ova promena fokusa utiče kako na otvaranje novih istraživačkih polja, tako i na drugačiji i svež pogled na prakse koje su već uveliko predmet istraživanja.

2.2.1. Kitlerova paradigmatska sekvenca: prevođenje u muzikologiju

S obzirom na to da pomeranje fokusa sa teksta i konteksta muzičkog dela na medijativan proces zahvaljujući medijskom obrtu, te time i na konstitutivnu ulogu posrednika u vidu zvučnih masovnih medija, dolazi nužno sa promenom medijske ekologije (s prelaskom iz „Gutenbergove galaksije“ u „Edisonov univerzum“), za ilustrativne pomake fokusa muzikološkog istraživanja ponovo nalazim inspiraciju u delu Fridriha Kitlera. U pitanju je sekvenca koja se uočava¹⁰⁸ u njegovom diskursu. Vrlo jasnu trajektoriju ka onome što prepoznajem kao medijski obrt pokazuju Džefri Vitrop-Jang (Geoffrey Withrop-Young) i Majkl Vuc (Michael Wutz) objašnjavajući uporišne tačke i ključne probleme Kitlerove teorijske misli. Za njih, Kitlerova teorija – teorija medija – predstavlja treći korak u paradigmatskoj sekvenci francuske teorije: 1) prepoznavanje da nas jezik oblikuje, 2) jezik se pojavljuje u obliku istorijski ograničenih diskurzivnih praksi, 3) ove prakse su zavisne od medija (Withrop-Young i Wutz: xx).

Prva tačka u ovoj sekvenci jeste jezički obrt. Kako je već pomenuto, s jezičkim obrtom pažnja se pomera sa onoga što je smatrano suštinskim filozofskim pitanjima na način na koji sam jezik koji koristimo i njegove funkcije oblikuju misli kojima dolazimo do tih filozofskih pitanja. Druga tačka jeste pomak od svesti o uslovljenosti jezikom do uslovljenosti načinom na koji je jezik organizovan kroz diskurzivne prakse. Prema Šuvakoviću, diskursom se naziva „semiotička radnja kojom se značenje smešta u vremensko-prostornu situaciju gde neko za nekog proizvodi značenje“, odnosno, „diskursom se nazivaju lingvistička, semiotička i semiološka sredstva institucionalne i ideološke komunikacije jezika u upotrebi“ (Šuvaković 2011: 182). Ovakvo tumačenje diskursa proizlazi iz filozofije Mišela Fukoa. U *Arheologiji znanja*, Fuko „insistira na tome da se ‘diskurzivne relacije’ koje

¹⁰⁸ Kao i prethodnu, i ovu sekvencu, na osnovu Kitlerovog diskursa, njegovih argumenata i strukture, uočavaju i ekstrahuju prevodioci knjige *Gramophone, Film, Typewriter* na engleski jezik.

proučava zadržavaju 'na granici diskursa' razumevanog kao jezik. One pripadaju ne jeziku (*langue*) diskursa, već 'diskursu po sebi kao praksi' (Flynn 2005: 30, istakao autor). Praksa je „prekonceptualno, anonimno, društveno sankcionisano telo pravila koje upravlja manirom percipiranja, prosuđivanja, zamišljanja i delovanja pojedinca“ (Isto: 31). Fukoov objekat proučavanja u arheologiji znanja „nije jezik već arhiv, što će reći akumulirano postojanje diskursa“ (Isto: 30). Arheologija je pri tome „analiza diskursa u njegovom modalitetu arhiva“, a arhivi „nisu bilo koji diskursi, već oni koji postavljaju uslove za ono što se računa kao znanje u određenom periodu“ (Isto). Lingvističko razumevanje arhiva je modifikovano uvođenjem diskurzivnih praksi, pod kojima se podrazumeva „bilo koji set osnovnih praksi koje konstituišu 'uslove' postojanja' za druge diskurzivne prakse“ (Isto). Modalitet diskursa kao arhiva jeste „istorijsko *a priori*“ diskursa, odnosno, njegovo situiranje u određenu vremensko-prostornu situaciju gde se značenje jezika izvodi od nekog za nekog. Drugim rečima, značenje je neodvojivo od istorijskog, društvenog i materijalnog konteksta.

Treća tačka jeste proširenje prethodne definicije tako da ona podrazumeva značenje koje se izvodi u određenoj vremensko-prostornoj situaciji od nekog za nekog u datim materijalnim okolnostima, odnosno, putem određenih medija i tehnologija. Drugim rečima, kako je već ranije istaknuto, diskurzivne prakse su zavise od medija. Kako se videlo iz Flinovog objašnjenja Fukoovih diskurzivnih praksi, one već podrazumevaju materijalnost 'stvari' i uslove koje one postavljaju. Međutim, Kittler uočava granice Fukoove metodologije i predlaže njeno proširenje kako zbog

nedovoljne refleksije na medijalnost diskurzivnih praksi koje je [Fuko] analizirao tako i zbog toga što nije išao izvan granica Gutenbergove galaksije [jer] diskurzivna analiza ne može biti primenjena na zvučne arhive i kule filmskih rolni (Kittler 1999: 5).

Tako, on kritikuje isključivost metoda koji se izvode iz studija književnosti, kada predmet proučavanja očigledno ima više veze s drugim medijima. Kittler je u svom radu o diskurzivnim mrežama razvio ideju o „mreži tehnologija i institucija koje dozvoljavaju datoj kulturi da bira, čuva, i produkuje relevantne podatke“ (Withrop-Young and Wutz 1999: xxiii). Međutim, iako diskurzivne mreže nalikuju Fukoovom konceptu arhiva, Kittler pravi otklon od Fukoovog mišljenja upravo po pitanju medija i ističe da je

čak i samo pisanje, pre nego što završi u bibliotekama, komunikacijski medij, na čiju je tehnologiju arheolog jednostavno zaboravio. Iz ovog razloga sve njegove analize završavaju neposredno pre tačke u vremenu u kojoj su drugi mediji ušli u bibliotečke kolekcije (Kittler 1999: 5).

Razvijajući svoju argumentaciju, Kitler diskutuje o dominaciji pisane reči i zapisa (poredeći zapadni alfabet i muzičku notaciju kao dva slična principa pojednostavljenja onoga što se čuje u govornoj komunikaciji/zvuku), navodeći primere na osnovu kojih pokazuje kako je ta dominacija uticala na oblikovanje misli. Važno je da on ističe da sam koncept medija nije bio razvijen, te da su pisanje kao forma i tekstualnost nešto što se podrazumevalo kao način komunikacije i organizacije misli. U tom smislu, indikativni su i nazivi Edisonovih izuma: fonografa i kinematografa gde reč *graph* jasno upućuje na zapis što, prema Kitleru, nije slučajno, imajući u vidu „monopol alfabeta, gramatologije“ (Isto: 3–5). Ovi izumi uvode ključnu promenu time što omogućavaju čuvanje, snimanje i reprodukovanje protoka vremena, odnosno, u pitanju su dva tehnološka izuma koja prvi put omogućavaju fiksiranje protoka informacija koje je nemoguće zapisati (Isto: 14). U tom smislu, za Kitlera je ključno uzeti u obzir medije kao faktore koji određuju naše intelektualne operacije. Ničeova misao da „naši alati za pisanje rade i na našim mislima“ (Isto: 200, 210), koja se odnosila na treći medij kojem Kitler posvećuje pažnju – pisaću mašinu, pored gramofona i filma, kao da na posredan način govori o bilo kojem alatu koji služi za kreiranje. „Mediji su alfa i omega teorije“, kako pišu Vitrop-Jang i Vuc, a ukoliko određuju našu situaciju onda nesumnjivo određuju i naše intelektualne operacije (Withrop-Young i Wutz 1999: xx).

Paralele između teorijske sekvence uočene u Kitlerovom diskursu, s postepenim promenama fokusa u muzikologiji, mogu se predstaviti sledećom šemom (Šema br. 2):



Šema br. 2: Teorijske sekvence u Kitlerovoj teoriji medija i u muzikologiji

Dva data niza nisu postavljena paralelno jer se između dve sekvence ne može povući apsolutna paralela. Pre se može reći da prva utiče na drugu, te da se uviđa analogija u smislu postepenog odmaka od fokusa sa ‘gradivnih elemenata’ (jezika, tonova) i načina njihovog ustrojstva (načina na koji se od njih formiraju značenjske celine i ‘granice’ razumevanja), preko razumevanja formalnih celina u odnosu na njihovu situiranost u određeno *ovde-i-sada*

(određeni kontekst) u kojem imaju svoje značenje ka razumevanju dispozitiva/asamblaža, odnosno, formalnih celina čije se značenje dešava u mreži relacija drugih materijalnih i nematerijalnih, ljudskih i neljudskih elemenata.

Pre nego što pređem na efekte medijskog obrta u produkciji i recepciji muzike u kontekstu medijske kulture 20. veka, podsetiću ukratko na karakteristike medijskog obrta u mišljenju o muzici. U pitanju su: 1) činjenica da do medijskog obrta u mišljenju o muzici dolazi s ‘digitalnom revolucijom’ i remedijacijom analognih sadržaja u digitalne, 2) uočavanje niza muzikoloških problema koji zahtevaju drugačiji pristup od fokusa na tekst i kontekst, te i drugačiji niz metodoloških alata od muzikologije fokusirane na muzičko delo, 3) sveprisutnost ‘rekordabilnih’ muzičkih praksi tokom 20. veka utiče i na ponovno razmatranje pitanja ‘šta muzika *jeste*’ i novih ontologija muzike. Imajući u vidu ove promene, sagledavam niz efekata medijskog obrta u muzici. Neke od ovih pojava bile su predmet muzikologije i u prethodnim decenijama, dok su neke moguće tek sa fokusom na materijalno-tehnološke uslove postojanja muzike i raznolikih medijacija muzike.

2.3. Efekti medijskog obrta

Efekte medijskog obrta u muzici i u mišljenju o muzici, na osnovu dosadašnjih uvida i argumenata, delim u tri grupe. Ove pojave i procesi ne bi bili mogući bez zvučnih medija (nisu bili mogući pre medijskog obrta u muzici), a njihovo promišljenje nije bilo dominantno pre medijskog obrta u mišljenju o muzici.

1. Mogućnost čuvanja i arhiviranja

- a. ‘Konzervacija’ muzike – bilo da je u pitanju beleženje tradicije na etnomuzikološkom terenu, bilo da je u pitanju potreba za arhiviranjem muzičkih dela.
- b. Muzealizacija – blisko prethodnoj pojavi konzerviranja, tendencija da se od ‘najboljih’ dela zapadno-evropske umetnosti stvori svojevrsan zvučni muzej.
- c. Širenje kanona – istovremeno sa beleženjem najvrednijih ostvarenja, emitovanje preko radija i snimanje na nosače zvuka otvaraju mogućnosti posvećivanja manje zastupljenim ostvarenjima umetničke muzike. U pitanju su savremena ostvarenja, kao i ređe izvođena dela umetničke muzike prethodnih epoha.

- d. Reifikacija muzike u vidu muzičkog snimka, njegova ekskluzivnost na tržištu i činjenica da predstavlja određen statusni simbol utiče na pojavu kolekcionarstva ploča (sakupljanje artefakata).

2. Novi zvučni prostori

- a. Preispitivanje odrednica mogućih tonskih sistema i organizacija muzike koji su do tada posmatrani u granicama medija klavira, harmonije i notnog zapisa (upor. Rehding 2005) (*field-recording*).
- b. Upotreba snimanja muzike i nosača zvuka za širenje mogućeg zvučnog polja: npr. Kejdžova intervencija u to šta je muzika nije samo konceptualni, već i medijski obrt (upor. Fiebig 2015).
- c. Građenje muzike/organizovanje zvuka pomoću snimaka zvučnih uzoraka: konkretna muzika, radiofonija, zvukovna umetnost.
- d. Promena estetike izvođenja klasičnog repertoara zbog novih standarda koji postavljaju mikrofoni i zvučnici prilikom produkcije, a nosači zvuka, radio i zvučnici prilikom reprodukcije i recepcije muzike.
- e. Prostornost (spacijalnost) kao komponenta izvođenja u elektroakustičkoj muzici.

3. Industrijalizacija/komodifikacija

- a. Reifikacija zvuka: pored štampanja partitura i, kasnije, digitalnog beleženja zvučnog signala, analogno beleženje zvuka i muzike predstavlja specifičan vid njihovog 'fiksiranja'.
- b. Eksploatacija privatnog akustičkog prostora i postepenog uspostavljanja novih društvenih rituala privatnog slušanja muzike, istovremeno s razvojem korporacijskog kapitalizma na prelazu iz 19. u 20. vek, pogoduju razvoju industrije nosača zvuka i radio industrije, u sklopu muzičke industrije/industrije kulture.
- c. Potreba tržišta da se ponuda stalno širi (novom muzikom, novim repertoarom) dovodi do ekspanzije snimljenog repertoara i stalno nove ponude, paradoksalno funkcionišući ruku pod ruku s demokratizacijom umetničke muzike i širenjem njene publike.

- d. Iako se ponuda umetničke muzike značajno širi, istovremeno se može primetiti karakteristična repetitivnost u smislu ponavljanja popularnog repertoara na snimcima (koji se ponavlja sa svakom tehnološkom inovacijom koju je moguće eksploatirati, npr. prelazak sa mehaničkog na električno reprodukovanje, prelazak sa ploče na kasetu itd). Izvođački standard uspostavljen estetikom snimljene muzike (preciznost, sterilnost, briljantan virtuoziitet) utiče na koncertna izvođenja, na potražnju za sličnim izvođenjima, te naposljetku i na njegovu standardizaciju.
- e. Reakcija na muzičku industriju u umetničkom stvaralaštvu, otklon kroz eksperimentalne prakse.

3. MEDIJI I MIŠLJENJE O MUZICI: RAZUMEVANJE POJMA I (INTER)DISCIPLINARNOG KONTEKSTA

U ovom poglavlju pozicioniraću svoju studiju i teorijski aparat u odnosu na aktuelne studije muzike i medija. S obzirom na to da mi nije poznato da na srpskom jeziku postoji sveobuhvatni pregled mogućih teorijskih, analitičkih i interpretativnih pristupa muzici i medijima/muzici u medijima/medijima muzike, osvrnuću se na nekoliko primera inostranih i domaćih tekstova (muzikoloških, ali i iz drugih disciplina) koji na različite načine problematizuju pomenute teme. Raznolikosti mogućih interpretacija doprinosi kompleksnost pojma medij/mediji. Ova studija se prevashodno odnosi na elektronske masovne medije, ali se njima pristupa ne samo kao prenosiocima sadržaja, već kao konstitutivnim činionicima za sam sadržaj, što podrazumeva i inovativne pristupe medijskom aparatusu koji rezultiraju novim kreativnim rešenjima (poput eksperimentalne radiofonije). Ipak, u različitim muzikološkim narativima primetno je da su određene implikacije muzike u masovnim medijima 20. veka (prevashodno se fokusiram na medije koji podrazumevaju reprodukciju zvuka) ostale zapostavljene. Konkretni primeri su, između ostalog, razmatranje uticaja repertoara diskografskih kuća na recepciju određenih ostvarenja ili korpusa ostvarenja, formiranje specifičnih izvođačkih kanona, te uticaj radijskih institucija na formiranje tehničkih i materijalnih uslova za nastanak eksperimentalnih, interdisciplinarnih praksi. Nakon uvida u dostupnu domaću i stranu literaturu, izložiću niz problema ili grupa problema koje smatram važnim u ovom kontekstu, te potencijalnih istraživačkih metodologija, koji se formiraju u okviru savremene interdisciplinarne muzikologije. Najzad, u poslednjem delu teksta izložiću svoj pristup odabranim temama i obrazložiti razloge za njegov odabir.

Kao što je istaknuto u uvodu, mediji kojima se bavim u ovoj disertaciji, odnose se na sredstva komunikacije, prenosa i čuvanja podataka koja funkcionišu u složenom sistemu elektronskih masovnih medija, od kojih je moj fokus na radiju i nosačima zvuka. Ovo je ujedno i uobičajeno, svakodnevno shvatanje medija,¹⁰⁹ a prva asocijacija na muziku i medije često jeste upravo muzika na radijskim programima ili na izdanjima ploča, kasete i kompaktdiskova (a ukoliko uključimo i druge elektronske masovne medije, onda govorimo i o muzici

¹⁰⁹ U svakodnevnoj upotrebi, mediji (u množini) mahom se odnose na medije masovne komunikacije, poput štampe, radija, nosača zvuka, televizije, filma (Hartley 2002: 142, Guillory 2010: 347). U ranom 20. veku, opis štampanih medija (novina) kao medijuma za reklame i propagandu postao je uobičajen, a termin se u pluralu odomaćio uglavnom u ovom kontekstu, s obzirom na sve važniju ulogu koju su emitovanje (*broadcasting*) i štampa imali u društvu (upor. Williams 2015: 151).

na televiziji i filmu). Međutim, s obzirom na složenost termina medij, koji se odnosi na različite vrste posredovanja i posrednika, a ne samo na masovne medije, teorijska razmatranja muzike i medija mogu uključivati široku paletu tema. To je očito u zbornicima i studijama u kojima pojam medija nije ograničen na masovne medije, te se moguće interpretacije muzike u odnosu na medije kreću od, na primer, shvatanja literature o muzici kao medija muzike, napisa o muzici o štampi (masovnom, ali ne elektronskom mediju), muzici samoj kao mediju psihomuzikoloških istraživanja, te simfonijskom ili horskom izvođačkom aparatu (i odgovarajućim muzičkim žanrovima) kao medijima specifičnog muzičkog izraza (Mikić i Marković 2004). Zbog toga, namera mi je da ponudim jednu kraću raspravu o potencijalima pojma medij/mediji i medijacije, uz referiranje na teorije medija 20. veka, kako bih mogla preciznije da pozicioniram svoju argumentaciju za razumevanje medijskog obrta u muzici, te odabranog načina rasprave o muzici u kontekstu medijske kulture. Ovo se pre svega odnosi na polazišno razumevanje uloge medija u odnosu na muzičke sadržaje, što će biti ključno za razmatranje dihotomije ‘muzike prošlosti’ i ‘muzike budućnosti’ i za razumevanje medijskog iskustva kao konstitutivnog za celokupno muzičkog iskustvo (o tome će biti više reči u daljem toku teksta).

3.1. Medij/mediji

Moguće je raspravljati o razlici između pojma medij (medijum) u jednini i njegove množine – mediji.¹¹⁰ Koren obe reči je u latinskoj reči *medius*, koja označava sredinu, središnju poziciju

¹¹⁰ Za razliku u engleskom jeziku (na kojem je, pored srpskog jezika, pisana ili prevedena većina referentnih jedinica korišćenih u ovom radu), upoređi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium> (pristupljeno 11.08.2020). Medij se odnosi na nešto što zauzima središnju poziciju, na sredstvo kojim se nešto postiže (poput supstance ili materijala transmisije nečega); mediji se mahom odnose na kanale komunikacije, na publikaciju ili servis koji služi advertajzingu, na nosač koji služi za čuvanje informacija (poput magnetskog diska), na digitalne ili audio fajlove, ali i na zbir umetničkih izražajnih sredstava. Indikativna je, na primer, razlika u upotrebi određenog člana u engleskom jeziku između zbirnog termina pod kojim se podrazumevaju izražajna sredstva u kontekstu umetnosti (*media*) spram termina kojim se označavaju tehnička sredstva informisanja, tj. masovni mediji (*the media*) (Guillory 2010: 322). Ubrzana popularizacija pojma od sredine 20. veka uticala na to da se zapravo mediji u engleskom jeziku koriste kao singular (upor. Williams 2015: 152). U nemačkom jeziku, termin takođe upućuje na središnju poziciju i vodi poreklo iz latinskog jezika. Termin se upotrebljava od 18. veka da označi sredstvo i posrednički element, dok se u pluralu (*Medien*, ali i *Massenmedien*) odnosi na institucije koje prenose informacije i stavove, posebno štampa, radio i televizija, i ovo značenje posebno dominira u drugoj polovini 20. veka. Upoređi: <https://www.dwds.de/wb/Media> (pristupljeno 13.08.2020). Različiti izvori na koje se pozivam u tekstu takođe pominju medijum u kontekstu spiritualizma, gde se odnosi na osobu koja je u stanju da posreduje između sveta živih i umrlih i komunicira s onostranim. Interesantno je zapažanje Džona Gilorija, da se i ovo, spiritualističko, shvatanje pojma, javlja u vreme kada ideja komunikacije postaje sve potrebna u kulturi, s obzirom na zgušnjavanje pronalazaka na polju tehnologija medija komunikacije. Takođe, ideja komuniciranja na distanci nasuprot direktne komunikacije ‘jedan na jedan’, ključna za medijsku tehnologiju, prisutna je i u ovoj spiritualističkoj ideji mogućnosti komunikacije između dva sveta (upor. Guillory 2010: 347–348). Na toj liniji, takođe je interesantno pomenuti da se engleski termin *wireless* (u direktnom prevodu bežični, ali takođe termin za radio aparat) koristio kao referenca za bežičnu telegrafiju, ali takođe i za telepatiju, te su se u ranim danima radija povlačile paralele između natprirodne i elektromagnetne komunikacije, što je

nečega (kao u frazi *in medias res*) (Guillory 2010: 321). Prema *Rečniku Matice srpske*, medijum se u najširem značenju reči odnosi na: 1) sredinu koja ispunjava prostor i kojom se prenosi neko delovanje ili 2) sredstvo zahvaljujući kojem se ostvaruje određena radnja, koje služi kao „materijalni izraz, forma za iskazivanje, izražavanje, uobličavanje misli, osećanja, raspoloženja, ideja“ ili kao informativno sredstvo (2011: 676). Medij može da bude biomaterijal koji služi posredovanju, poput vazduha koji omogućava da se govor prenosi od jedne osobe do druge ili slikarske boje kao sredstva kojima se prenosi umetnikova namera. Po toj logici, u načelu, sve ono što može da posluži kao prenosnik određene namere ili poruke između pošiljaoca i primaoca moguće je imenovati kao medij (Hartley 2002: 142, Davies 2011: 48).

Mediji su sredstvo i sredina (u) kojima se realizuje određena umetnička namera, bilo da su u pitanju slikarski ili vajariski alati, fotografski aparat, muzički instrumenti, elektronski studio za snimanje muzike, zvučnici kojima se prenosi muzika... Svaki od ovih tehnoloških aparatura, od jednostavnijih do složenijih, jeste posrednik u komunikaciji između umetnika i recipijenta. U kontekstu umetnosti, medij se odnosi na materijal ili tehniku koja je korišćena za postizanje određenog izraza, pa se može shvatiti kao jedan od načina na koje razlikujemo određene umetnosti (na primer, slikanje u odnosu na druge vizuelne umetnosti) ili na suptilnije razlike u okviru određenih umetnosti, kao na primer, između medija/tehnika uljanih boja i akvarela u slikarstvu (Guillory 2010: 347; Davies 2011: 48).¹¹¹ Umetnikova zamisao ostvaruje se zahvaljujući mediju i zbog toga medij umetničkog stvaranja predstavlja posebno polje interesovanja teoretičara umetnosti (Davies 2011: 48).

Muzikološkinja Vesna Mikić ističe elektroakustičku/tehnomuziku kao „treći medij muzike, pored vokalnog i instrumentalnog“ (Mikić 2007: 606), oslanjajući se na stanovište kompozitora Vladana Radovanovića:

Elektroakustički medij postaje nosač svih drugih svetova-medija (ako je svet više od medija za onoliko koliko specifičnosti i ograničenja uplivišu na načine organizovanja), vokalnog i instrumentalnog, i svih stilova-pristupa koji uključuju zvučnost“ (Radovanović 1988: 41).

imalo odjeka u radiofonskim delima (*Radiophonic Spaces* 2018). Najzad, indikativno je da je Edisonov fonograf bio reklamiran kao uređaj koji omogućava snimanje glasa članova porodice, kao svojevrsnu memorabiliju, kako bi bližnji imali utisak njihove prisutnosti čak i nakon smrti snimljenog pojedinca. Džonatan Stern u ovome vidi posebno potentno polje za istraživanje kulturalnog odnosa prema tabuu smrti koji počinje da se razvija krajem 19. i početkom 20. veka (Sterne 2003). Više o tome u četvrtom poglavlju.

¹¹¹ Gilori svoj komentar na ovom mestu studije razvija u odnosu na odabrane definicije medija u *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* (*Oxford English Dictionary*).

Osobnosti zvuka u širem smislu odnose se na njegov izvor (glas, muzičke instrumente, elektronske izvore). Razlikujemo različite muzike spram osobnosti njihovog medija – zvuka. Kako je zvuk istovremeno „materijal, građa za muzičko delo, ali i medijum kroz koji se to delo za slušaoca opredmećuje u umetnički objekat“ (Hofman 1995: 81), parametri zvuka ukazuju na bitne razlike u mogućim organizacijama jedne muzike u odnosu na drugu.¹¹² Određeni žanrovi muzike, kao u pomenutim primerima shvatanja simfonijske ili horske muzike kao medija (Marinković 2004, Sabo 2004) (zadržaću se na primerima iz umetničke muzike), razumeju se kao mediji na osnovu seta konvencija kojima posreduju određena značenja. U ovom smislu, set konvencija koje određeni žanr ili, uže, koje žanr povezan s izvođačkim aparatom podrazumeva, shvata se kao medij. Dakle, izvođački aparat kao sredstvo izvođenja može biti shvaćen kao medij muzike, a žanrovi, koji podrazumevaju način izvođenja kroz set uspostavljenih konvencija, ukazuju na način na koji se to sredstvo upotrebljava da bi određena značenja bila posredovana. Iz toga se može zaključiti da medij nije samo izvođački aparat, već da u umetnosti medij postaje ono što je kroz instituciju umetnosti prihvaćeno kao sredstvo izraza na način na koji recipijenti razumeju umetnikove namere, odnosno, na način na koji su ustanovljeni određeni kodovi kao reference.

Na sličnoj liniji mišljenja je i filozof Dejvid Dejvis (David Davies) kada razlikuje dva stanovišta u razumevanju medija u umetnosti: 1) medija kao sredstva u smislu umetničkog sredstva, konkretne materijalne stvari koja se upotrebljava kao oruđe umetničkog izraza,¹¹³ i 2) umetničkog medija u smislu seta konvencija koji se pripisuje specifičnoj umetnosti, kojima ona posreduje i artikuliše određeni sadržaj (manipulišući ‘sredstvenim medijem’), to jest uspostavlja određena značenja koja posreduju umetničke ideje i namere recipijentima (upor. Davies 2011: 49). Imajući u vidu da je muzika, kao organizovani zvuk, pojava koja obuhvata zvukove različitog porekla, struktuirane putem različitih setova konvencija, o muzici se može misliti i kao o „meta-mediju“, koja ima svoje pojedinačne medije poput nabrojanih instrumentalnih, vokalnih ili elektronskih (uporedi Mikić 2014: 30).

¹¹² Oslanjajući se na uočenu dvostrukost funkcije zvuka, Srđan Hofman pre svega ističe razliku između elektronske i neelektronsku muziku u odnosu na „elemente muzičke strukture proizašle iz parametara zvuka“ (Hofman 1995: 82).

¹¹³ Dejvis napominje da se u ovom slučaju često koristi i termin ‘fizički medij’, ali smatra da on ne obuhvata, na primer, muzička sredstva, u smislu zvuka (dakle, indikativno je da ovde ne misli na zapis ili instrumente, već na zvuk kojim se manipuliše). On takođe navodi primer literature, očito ne podrazumevajući knjigu (fizički predmet) kao taj materijalni medij (upor. Davies 2011: 49). Interesantno je uporediti ovo ‘izostajanje’ svesti o materijalnom mediju u kontekstu umetnosti (gde pod ovom prvom kategorijom Dejvis, čini se, prevashodno misli na tehnike kojim se postiže određena umetnička namera) sa Gilorijevom opaskom o nezgodnom razdvajanju studija književnosti i studija medija i komunikacije, jer se i književnost može posmatrati kao medij (uporedi Guillory 2010: 322).

U ovom trenutku, čini se svrsishodnim ukazati na razumevanje medija u teoriji remedijacije Boltera i Grusina. Bolter i Grusin ne prave razliku između jednine i množine pojma. Mediji su za njih plural značenja reči medij, koju definišu na sledeći način: „medij jeste formalna, društvena i materijalna mreža praksi koja generiše logiku po kojoj su dodatne instance ponovljene ili remedijativizovane, kao što su fotografija, film ili televizija“ (Bolter i Grussin 1999: 273). U tom smislu, izvođački aparati, muzičke forme koje je pomoću njih moguće izvesti, a koje imaju svoje setove konvencija i generišu određena značenja u partikularnom društvenom kontekstu, čine mrežu praksi, a ne izdvojene, međusobno nepovezane entitete. Mediji se shvataju kao sredstva komunikacije i sredstva prenosa i čuvanja podatka i informacija, odnosno, kao složen institucionalni sistem u kojem ova sredstva funkcionišu. Jer, kako naglašavaju pomenuti autori, „medij u našoj kulturi nikad ne radi u izolaciji, zato što mora da stupi u vezu poštovanja ili rivalstva s drugim medijima“ (Bolter i Grussin 1999: 65).¹¹⁴ Dakle, mediji nisu samo tehnologije, već se uvek shvataju u odnosu na društveni sistem, organizacije, poslovanja, kulturalne fenomene, političke aktere itd. (Van Loon 2008: 8). Mediji ne postoje kao samostalna tehnička sredstva, već su uvek institucionalizovana u sistemu društvenih odnosa i specifičnih tehnoloških i društvenih procedura. Prema teoretičaru kulture Rejmondu Vilijamsu, dogodila se verovatna konvergencija tri značenja koja je termin medija podrazumevao u različitim kontekstima. U pitanju su: 1) opšti smisao uplićućeg (*intervening*) ili posredujućeg delovanja ili materije,¹¹⁵ 2) tehnički smisao (koji podrazumeva distinkciju pojedinačnih medija, poput štampe, zvuka i vida /*vision*/), te 3) smisao koji je bitno vezan za kontekst kapitalističkog sistema, s obzirom na to da se pod njim nešto što već postoji (poput novina ili radio-televizijskog sistema) shvata kao medij za nešto drugo, poput advertajzinga (Williams 2015: 151).¹¹⁶ Dakle, koncept medija nosi sa sobom nekoliko značenja koja nisu sasvim lako odvojiva jedna od drugih.

¹¹⁴ U ovom trenutku ostavljam po strani detaljniju razradu Bolterovog i Grusinovog koncepta medija, koji za njih uvek označava ono što vrši remedijaciju (Bolter i Grussin 1999: 65). Naime, kako se ovi autori prvenstveno bave novim medijima, teorijski problem ka kojem su usmereni odnosi se na problem remedijacije. Autori preuzimaju ovaj koncept od Pola Levinsona (Paul Levinson, u izdanju iz 1999. godine naveden kao Levenson) koji je pod njim podrazumevao „antropotropske“ (*anthropotropic*) procese putem kojih novi mediji unapređuju ili popravljaju (engl. *remedy*) prethodeće tehnologije.

¹¹⁵ Ovaj smisao zavisio je od konkretnih fizičkih ili filozofskih ideja u kojima je bilo potrebno postojanje posredujućeg faktora između smisla/misli i radnje putem koje se ona izražava (upor: Williams 2015: 151). O detaljnijoj razradi geneze pojma u filozofskom kontekstu pisao je teoretičar književnosti Džon Gilori (John Guillory) (2010).

¹¹⁶ Kao jedna od ključnih figura britanskih studija kulture, Vilijams je autor koji polazi sa pozicije razmatranja društvenih i ekonomskih aspekata pojava kulture i medija. Kako primećuju Bolter i Grusin, govoreći generalno o autorima koji se bave kulturalnim studijama popularnih medija, oni su „bili u pravu kada su insistirali na bliskim vezama između formalne i materijalne karakterizacije medija, njihovog ‘sadržaja’ i njihovih ekonomskih i društvenih funkcija. Zaista, različiti elementi su tako čvrsto povezani da nikada ne mogu biti sasvim odvojeni; medijum je hibrid u laturovskom smislu“ (Bolter i Grusin 1999: 67).

Ovde se može postaviti pitanje: da li je opravdano povezati ova tumačenja koja se odnose na masovne medije s muzikom? Drugim rečima, da li je u pitanju neosnovano premeštanje uzoraka teorijske misli iz konteksta filološkog i teorijskog razumevanja koncepta medija u kontekst muzike? Iako se može učiniti kao da nas ovo „premeštanje uzorka“ (Šuvaković 2010: 356) vodi ka klizavom terenu, smatram da je ono opravdano ukoliko se muzika razume iz perspektive medija (pri čemu su, dakle, izvođački aparati i setovi konvencija koje oni podrazumevaju, takođe mediji). Drugim rečima, problem može nastati ukoliko notni zapis ili muzičke instrumente shvatamo ne kao specifične medije, već kao implicitne muzici, a elektronske masovne medije u tom slučaju shvatamo kao nešto što je ‘spoljašnje’ muzici. Da bih ovaj problem razrešila, razumela sve ponuđene varijante značenja koncepta medija, posebno međusobni odnos (masovnih, tehničkih) medija i muzike, a pre svega mogućnost da tehničke medije shvatim kao konstitutivne činioce za umetničke prakse i kao sredstva specifičnog izraza – vraćam se filozofskoj genezi pojma i korenima njegovih različitih tumačenja prema teoretičaru književnosti Džonu Giloriju (Guillory 2010). Ključni problem u Gilorijevoj raspravi jeste raskorak između medija i umetnosti u odnosu na njihove orijentacije ka komunikaciji i reprezentaciji.

3.1.1. Razumevanje medija u filozofiji i humanistici

Reći da upotreba termina medij(i) izaziva određenu konfuziju koja provocira analizu i traži svojevrсно pojašnjenje (čemu je u izvesnom smislu, u kontekstu muzike, posvećena i ova disertacija), u prvi mah se može činiti previše slobodnom konstatacijom. Međutim, slično zapažanje¹¹⁷ iznosi i Gilori u svojoj studiji o filološkoj i filozofskoj genezi pojma medij (2010: 338). On trasira istoriju pojma medija komunikacije u filozofskom diskursu, nazivajući je „istorijom odsutnog koncepta“ (Guillory 2010: 326), sve do proliferacije novih tehničkih medija (elektronskih masovnih medija) u kasnom 19. veku koja je zahtevala novi filozofski okvir (Isto: 321, 346–347).¹¹⁸ Naime, iako je filološka istorija koncepta medija bogata, ona do kasnog 19. veka nije bila povezivana s pitanjima komunikacije (Isto: 321), a istorija razvoja tehnologija komunikacije i istorije filozofskih ideja o komunikaciji se u

¹¹⁷ Ovde se može dodati i zapažanje Kita Nigasa koji takođe govori o ‘konfuziji’ u sličnom kontekstu, ali pre svega imajući u vidu srodan komplikovan koncept – koncept medijacije: „Sam po sebi, koncept medijacije ne pruža direktne odgovore – zaista, on može često dovesti do konfuzije, posebno kada se koristi u uskom smislu tako da referira jednostavno na ‘medije’ komunikacije“ (Negus 1996: 70).

¹¹⁸ Kako ističu Asa Briggs (Asa Briggs) i Piter Berk (Peter Burke), „prema *Oxford English Dictionary*, tek dvadesetih godina prošloga veka ljudi su počeli da govore o ‘medijima’, a generaciju kasnije, pedesetih godina, o ‘revoluciji u komunikacijama’“ (Briggs i Berk 2006: 9). Druga polovina 20. veka je i period kada studije komunikacije, kulture i medija počinju da se „shvataju ozbiljno“ u visokom obrazovanju (Hartley 2002: ix).

značajnoj meri nisu poklapale (upor. isto: 326, 335). Gilorijevo polazište jeste da je potreba za definisanjem medija komunikacije postojala u filozofiji nekoliko vekova, i da su se ti prvi pokušaji u definisanju komunikacije nužno oslanjali na diskurse umetnosti – ne lepih umetnosti, već umetnosti obuhvaćenih idejom sedam drevnih slobodnih veština, među kojima su i retorika, logika i dijalektika (kao i muzika).¹¹⁹

U filozofskoj genezi pojma Gilori ističe dva suprotstavljena shvatanja medija, formirana tokom 17. veka, koja opstaju do danas.¹²⁰ Ideja koju je zastupao filozof Džon Lok (John Locke) jeste da je „sav jezik ‘zatamnjen’ zbog svoje inherentne neadekvatnosti idejama uma“, pri čemu se jezik shvata kao (nesavršeni) posrednik i prenosilac misli, a medij postaje „metafora nedostataka komunikacije“ (Isto: 337). Druga ideja je ona o mediju kao materijalnoj tehnologiji, koju je zastupao filozof Džon Vilkins (John Wilkins). Sumirajući razlike u njihovim filozofijama i latentno prisutnom konceptu medija, koje je prethodno ekstenzivno objasnio (upor. isto 331–338), Gilori ističe da se glavna distinkcija uočava tamo gde se lociraju operativne aktivnosti medija: kod Loka su reči medij misli, dok je kod Vilkinsa pisanje medijum govora, te samim tim, vezano za materijalnost tehničkog sredstva. Gilori na osnovu toga zaključuje: „Ova razlika između jezika kao medija (misli) i pisanja kao medija (govora) proizvodi određenu filozofsku konfuziju, nestabilnu ili uzajamno zaslepljenu vezu između medijacije kao apstraktnog, čak logičkog procesa i medija kao materijalne tehnologije“ (Isto: 338).¹²¹

Gilorijevu napomenu smatram ključnom ne samo za genezu medija za sebe, već i za rasprave o muzici i medijima. Vrativši se na Dejvisovu distinkciju između fizičkog medija

¹¹⁹ Vizuelne umetnosti nisu potpadale pod ovu kategoriju (gde se, pored retorike, dijalektike i gramatike, nalaze i geometrija, aritmetika, astronomija i harmonija), jer su bile svedene na mehaničke veštine, i u tom smislu je pojam *techne*, veština, adekvatniji kada su vizuelne umetnosti u pitanju. Prema Giloriju, ova distinkcija potencijalno ukazuje na to da *techne* sugerise latentno prisustvo ideje medija, zato što tehnički mediji (fotografija, film) nastaju u odnosu na kasnije verzije mehaničkih umetnosti (upor. Guillory 2010: 324). Još jedna interesantna ideja, koju Gilori prenosi, jeste ta da je sistem lepih umetnosti zamenio raniji sistem podele na slobodne i mehaničke veštine, te da je bio tranzicijski sistem ka ideji savremene multimedijalne umetnosti (i, moglo bi se dodati, medijske konvergenije!). Sistem lepih umetnosti, zasnovan na estetskoj koncepciji umetnosti, uspostavlja distinkcije između pojedinačnih umetnosti – poput ranije pomenutog razlikovanja slikanja u odnosu na druge umetnosti, na osnovu njegovog medija. „Ovo razvrstavanje umetnosti“, kako piše Gilori, „pripremiло je teren za sistem novih medija koji karakteriše svesna manipulacija multimedijalnim efektima“ (Isto: 346).

¹²⁰ Konkrento, Gilori vidi analogan polaritet između razumevanja odnosa jezika, pisanja i komunikacije u 20. veku kod poređenja teorijskih diskursa Romana Jakobsona (Roman Jakobson) i Maršala Makluana (upor. Guillory 2010: 352). Dok u ovom odeljku izdvajam mišljenja Loka i Vilkinsa (u Gilorijevom tumačenju), kao simptomatična za moguća shvatanja posrednika i onoga što se posreduje, Gilorijeva rasprava obuhvata daleko brojnije primere, koji se delom odnose i na pomenutu distinkciju mogućih simptomatičnih shvatanja medija.

¹²¹ Rejmond Vilijams takođe ističe kako se u modernoj nauci, filozofiji i mišljenju o jeziku, ideja medija menja. Jezik se ne shvata kao medij, već kao primarna praksa (Williams 2015: 151–152).

(sredstva) kojim se ostvaruje umetnička namera, i umetnosti kao seta konvencija koji komunicira određene ideje, vidimo da je distinkcija ‘Lok vs Vilkins’ još uvek prisutna u mišljenju o muzici, te da svaka rasprava o konceptu medija u muzici mora da računa na ovu, bazično filozofsku, ‘konfuziju’. Akcenat na medijima kao tehničkim sredstvima (što provocira prvu asocijaciju na govor o muzici i medijima kao muzici u masovim medijima) pojavljuje se zbog proliferacije tehničkih medija krajem 19. i kroz 20. vek, čija sveprisutnost više ne dozvoljava da komunikacija i dalje bude shvaćena kao reprezentacija neizgovorene misli (Isto: 351).

Gilori ističe da se koncept medija kristalisao s pojavom tehničkih medija, koji nisu mogli biti asimilovani u stariji filozofski diskurs o umetnostima (pri čemu ovde referira kako na ideju ‘lepih’ umetnosti */fine arts/*, tako i na umetnosti u smislu sedam slobodnih veština), pre svega zbog toga što je sistem lepih umetnosti bio definisan kroz koncept mimezisa (imitacije/refleksije) i srodnan koncept reprezentacije, a ne kroz koncept komunikacije (Isto: 321–322).¹²² U tom smislu, fokus je bio na objektu reprezentacije (onome što je reprezentovano putem umetnosti), a ne na materijalnim osobenostima partikularnih sredstava i načina njihove upotrebe putem kojih se ta reprezentacija izvodi – odnosno, na medijima. Sa pojavom masovnih medija dogodila se i asimilacija lepih umetnosti, to jest njihova remedijacija u okvirima masovnih medija (mehanička reperodukcija muzike putem radija i nosača zvuka). Prema Giloriju, ovaj istorijski trenutak zahtevao je nov filozofski okvir koji bi obuhvatio kako masovne medije, tako i ‘tradicionalne’ lepe umetnosti shvaćene kao medije. Takav filozofski okvir pronađen je u ideji komunikacije (Isto 347, 351). Na ovom mestu, Gilori upravo ističe razliku između shvatanja termina medij u jednini i kumulativnog značenja sadržanog u obliku termina u množini, pri čemu prvi referira na suptilnije razlike između materijala lepih umetnosti, a drugi na masovne medije. Indikativno je, ipak, da su (tada nove) tehnologije koje su prepoznate pod definicijom (tehničkih) medija distinktivno obeležene u odnosu na umetnosti, odnosno, da nisu stekle status umetnosti: „Mediji u tom smislu označavaju domen kulturne produkcije koja asimiluje tradicionalne lepe umetnosti u širu kategoriju koja kasnije postaje poznata kao masovna komunikacija“ (Isto: 347). Asimilacija lepih umetnosti odnosi se na to da su one integrisane u industriju proizvodnje sadržaja masovnih medija. Sadržaj koji se u okviru ove industrije masovne komunikacije (‘originalno’) proizvodi označen je kao popularna kultura, čija distinkcija u odnosu na

¹²² Gilori trasira dominaciju koncepta mimezisa u odnosu na koncept komunikacije, a time i medija kao posrednika u komunikaciji, počevši od Aristotelove *Poetike* (Guillory 2010: 323).

umetnost predstavlja jednu od ključnih rasprava modernističkog diskursa (Isto).¹²³ Iako je rasprava o (vrednosnoj) razlici između produkata lepih umetnosti i masovnih medija opstala do duboko u 20. vek, Valter Benjamin je već 1935. godine isticao da je rasprava o tome da li je fotografija umetnost ili ne sasvim jalova (Benjamin 1974, Guillory 2010: 347). Prema Gilorijevom mišljenju, prihvatanje fotografije i filma za umetnosti pomoglo je u reorganizovanju umetnosti oko njihovog medija (Isto).

Vraćajući se na pitanje da li je opravdano u istom kontekstu govoriti o notnom zapisu kao mediju, partikularnim izvođačkim aparatima kao medijima, te muzici na nosačima zvuka ili radiofoniji u kontekstu medija, dolazim do potvrdnog odgovora. Naime, smatram da se integrisanjem koncepta tehničkog medija i, posebno, koncepta medijacije u interdisciplinarno shvaćenu muzikološku nauku otvara prostor za razmatranje različitih načina na koje je muzika posredovana. Ukoliko se prihvati da je notni zapis naturalizovan medij u kontekstu muzike i da zapravo predstavlja ne središnju ontološku tačku njenog postojanja, već tek jedan lokus muzičkog značenja među pluralitetom potencijalnih pojavnosti (upor. Born 2005), masovni mediji i muzika koja je putem njih remedijalizovana (npr. simfonijski koncert u radio prenosu) ili koja je u njihovom institucionalnom i materijalno-tehnološkom okviru kreirana (npr. eksperimentalna radiofonija), mogu se razumeti kao ‘ravnopravno’ moguće ontološko središte muzičkog iskustva – konstitutivni za produkciju i recepciju muzike u medijskoj kulturi.

S pojavom ‘digitalnog doba’ (koje sam u prethodnom poglavlju navela kao ‘gornji graničnik’ ove studije u hronološko-problemskom smislu), remedijacija ‘starih’ (radio, televizija, film, štampa, nosači zvuka) u ‘nove’ medije (digitalni, multimedijalni formati

¹²³ Na ovoj liniji je formulisana i razlika između definisanja medija kao sprovodnika za prenošenje poruka i kao izražajnog sredstva, koju na osnovu francuskog izvora (*La communication et les mass media*) prenosi kompozitorica Ivana Stefanović u tekstu koji se odnosi na radiofoniju. Ovde navodim primer njenog teksta s obzirom na to da autorka ističe „pojavu medija kao najvećeg civilizacijskog preokreta modernog doba“ ali i opasnosti koju masovni mediji donose i kojima je suprotstavljena umetnost, što je u skladu s autorkinom modernističkom pozicijom. No, ova distinkcija autorki služi kako bi istakla potencijal masovnih medija ne samo kao prenosilaca poruka, već upravo kao izražajnih sredstava i instrumenata kreativnog stvaranja (upor. Stefanović 2011: 122–123). Dakle, ova podela na sredstvo prenosa i sredstvo izraza ne podrazumeva samo jedan termin (medij/i/) koji se odnosi na različita tehnička sredstva. U slučaju primera koji navodi Ivana Stefanović ističe se stav da se upravo apparatus masovnih medija može koristiti u kreativne svrhe, čime se potvrđuje teza, bitna za ovu disertaciju, a suprotna tehnološkom determinizmu, koja negira da samo tehnologija određuje način na koji će biti korišćena i diktira uslove upotrebe, već da sami akteri iznalaze kreativna rešenja za načine na koje će datu tehnologiju koristiti. U tom smislu, jedan tip medija (ukoliko, kao Stefanović u ovom primeru, istaknemo radio) – izbegavam da kažem jedno sredstvo, jer je čitav niz tehnika i institucionalizovanih tehnologija i procedura podrazumevan pod pojmom masovni mediji, što uključuje i radio – može da bude shvaćen u kontekstu namene koju prvobitno ima, ali i u kontekstu alternativnih, kreativnih rešenja. U odnosu na ponuđeni apparatus se ta rešenja uspostavljaju, sprovode, te kao takva takođe nakon određenog vremenskog perioda i sama bivaju institucionalizovana.

videoa, računarski programi, veb prezentacija i umetnosti u binarnom sistemu prenosa informacija), učinila je da i 'stari' mediji ponovo budu 'vidljivi' kao posrednici (upor. Mikić 2014). Analogno tome, razumevanje 'lepih' (tradicionalnih) umetnosti kao medija bilo je moguće tek sa proliferacijom tehničkih medija krajem 19. veka i razvojem ideja komunikacije i medijacije. Međutim, kako Gilori ističe, utemeljenost disciplina koje se bave umetnostima i kulturom u paradigmi reprezentacije, sprečavala je da koncepti tehničkih medija budu sasvim integrisani u 'kulturalne' discipline (upor. Guillory 2010: 360). Gilorijev poziv da se ove discipline 'okrenu' konceptima medija i medijacije baziran je na stanovištu da „nijedno delo kulture ne dolazi do nas na drugi način osim kroz višestruke kategorije medijacije, koja nikad nije jednostavno svedena na tehničke medije“ (Isto: 361).

Prevodeći zapažanje o ovom obrtu ka medijima (medijskom obrtu!) u muzikološku disciplinu, primećujem ne samo da je takav obrt potreban, već i da je evidentan i argumentovan 'gustinom' objavljenih studija o različitim aspektima medija i muzike počevši od kraja 20. i početka 21. veka. Ovu pojavu nazvala sam medijskim obrtom u muzikologiji i pod njom podrazumevam činjenicu da ne samo da referentna tačka za ukupno iskustvo muzike u 20. veku postaje medijativna muzika i konstitutivna uloga koju mediji imaju za ukupno iskustvo muzike, već i to da se paradigma reprezentacije zamenjuje paradigmom (re)medijacije.

Argumente za konstitutivni ontološki kvalitet ('rekordabilnost') i dominantnu ulogu koju mediji imaju za muzičku kulturu 20. veka, pronalazim ne samo u Gilorijevom tekstu koji je dominantan izvor načina na koji razumem odnos između umetnosti i medija, već i u ranije pomenutom zapažanju Vladana Radovanovića o tome da „elektroakustički medij nosač svih drugih svetova-medija (...) i svih stilova-pristupa koji uključuju zvučnost“ (Radovanović 1988: 41; citat u celini videti gore), već i, naročito, u teorijskom radu Džordžine Born o pitanjima muzike u medijima, snimljene muzike i muzike i medijacije (Born 2005; 2007; 2009; Born i Barry 2018). Ujedno, Born i Beri skreću pažnju na ograničenja fokusa na tehnički medij u Gilorijevom diskursu (Born i Barry 2018), omogućavajući da se rasprava razvija dalje ka potencijalima teorije medijacije u muzici, a ne samo teorija medija. Na osnovu nekoliko zapažanja Džordžine Born izvodim tri teze koje smatram važnim za raspravu o medijskom obrtu u muzikologiji i o načinima na koji se o medijima i medijskom obrtu raspravlja u odnosu na produkciju i recepciju muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku. U sledećem odeljku pozabaviću se i konceptima medijacije i remedijacije, koji su

se nekoliko puta ‘provlačili’ kroz dosadašnji tekst. Imajući u vidu razumevanje medijacije ne samo kao filozofskog procesa iz koga je apstrahovan tehnički medij (Van Loon 2008: 132), već kao razumevanje kreiranja značenja u samom toku složenog procesa posredovanja putem različitih društvenih, ekonomskih, političkih, kulturalnih i tehnoloških instanci, vodim dalju raspravu ka razumevanju medijskog obrta upravo pod ovim uslovima, i ka razumevanju ‘muzike prošlosti’ kao remedijalizovane u medijskoj kulturi 20. veka, te ‘muzike budućnosti’ kao izražajne forme proizašle iz iste kulture. U tom smislu:

medijacija kao ‘postavljanje-između’ tako nije ‘prenošenje’ sadržaja od ‘A’ do ‘B’, već je konstitucija specifičnih orijentacija i senzibiliteta koja određuje (uokviruje i otkriva) kako nešto razumemo u odnosu na percepciju, misao i komunikaciju. Drugim rečima, percipiramo, mislimo i razumemo zahvaljujući medijaciji, a ne samo ‘kroz’ medije“ (Van Loon 2008: 132).

3.2. Medijski obrt u mišljenju o muzici

U već citiranom tekstu Džordžine Born, autorka ističe da se prva veća inicijativa za proučavanje snimljene muzike (*recorded music*) u Velikoj Britaniji pojavila „više od stoleća nakon što je snimanje muzike počelo da transformiše prirodu muzičkog iskustva“ (Born 2007: 235). Ovaj razvoj, iako dobrodošao, „ukazuje na intenzivnu dislokaciju koja je postojala između filološke orijentacije muzikologije zasnovane na partiturama i slušno-uzmene prirode snimanja“ (Isto), s obzirom na to da snimljena muzika „zamenjuje zapis/partituru kao primarni medij muzičke reprezentacije, edukacije i cirkulacije“ (Isto: 236). Snimanje je, prema Bornovoj, „fundamentalni prilog estetici i ontologiji mnogih dvadesetovekovnih popularnih muzikā“ (Isto), zbog čega je upravo u tom kontekstu ova dislokacija manifestna.

Neupitno je da je snimanje takođe fundamentalan prilog estetici i ontologiji elektroakustičke muzike, zvukovne umetnosti i radiofonije, odnosno, umetničkim praksama muzike i zvuka 20. veka. U pitanju su, dakle, ‘rekordabilne’ prakse, kako ih je nazvao Fibig, implicirajući konstitutivnu, ontološki fundamentalnu ulogu snimanja konstrukcijom i uvođenjem pojma ‘rekordabilnosti’. Međutim, ovde se može dodati da je snimanje promenilo i način na koji se izvodi, distribuira i sluša umetnička – klasična – muzika pisana za vokalne, instrumentalne i vokalnoinstrumentalne ansamble i soliste, za čije stvaranje je nužno bio konstitutivan ne zvučni, već notni zapis. Ono što je zajedničko svim nabrojanim praksama snimljene muzike jeste da ih publika sluša putem medija zvučne reprodukcije. Drugim

rečima, za situaciju u kojoj publika uopšte može da dođe u priliku da sluša muziku, u mnogim situacijama neophodni su upravo zvučni mediji – nosači zvuka i/ili radio.¹²⁴

U tom smislu, snimanje muzike vezano je ne samo za popularnu muziku, već i za umetničku (u njenim različitim vidovima).¹²⁵ Zbog činjenice da je snimanje „konstitutivno za celokupno muzičkog iskustvo – umetničko i popularno, prošlo i sadašnje – tokom prošlog veka“ (Born 2007: 236), Born smatra da snimanje muzike, snimljena muzika i njihovo nasleđe postavljaju izazove interdisciplinarnim proučavanjima i zahtevaju „meta-analički okvir“ (Isto), te da se „svako muzičko iskustvo koje nije zasnovano na snimljenom zvuku mora posmatrati u post-medijatizovanom svetlu: kao negacija, suplement ili mimezis snimanja“ (Isto).

U istaknutim delovima citata moguće je uočiti nekoliko ključnih tačaka za raspravu o medijima i muzici u muzikologiji, koje izvodim kao teze na osnovu kojih ću organizovati sledeći deo ovog poglavlja:

1) prvi veći i sistematični muzikološki projekti, kao i učestala literatura o snimljenoj muzici, pojavljuju se tek krajem 20. i početkom 21. veka, to jest u periodu tektonskih promena u medijskoj kulturi i muzičkoj industriji, s obzirom na ‘digitalnu revoluciju’ i remedijaciju sadržaja analogne kulture;

2) postoji raskorak između orijentacije muzikologije na notni zapis kao medij koji joj u vreme nastanka ove discipline obezbeđuje objekat proučavanja (muzičko delo) i činjenice da je primarni medij različitih i brojnih muzičkih praksi 20. veka zvučni zapis; ovo dalje implicira raspravu o filološkoj orijentaciji muzikologije (orijentaciji na notni tekst)¹²⁶ koja je

¹²⁴ Možda bi se moglo ići korak dalje i reći da ovo važi čak i za situacije u kojima publika na koncertnom izvođenju sluša muziku putem zvučnika, s obzirom na to da je ona (muzika) na svojevrstan način posredovana, ali i na to da su tehnologije mikrofona, zvučnika i pojačavača konstitutivne za radio prenos i elektronsko snimanje.

¹²⁵ Prema mišljenju Arveda Ašbija, „određeni korpusi ‘klasične’ muzike imali su podjednako duboku simbiotsku vezu sa medijima kao i neka pop [muzika]“ (Ashby 2010: 4).

¹²⁶ Ovim ne previđam različite grane muzikologije koje se odnose na proučavanje drugih problema van analitičkog i interpretativnog pristupa muzičkom delu, kao što su, na primer, arhivska istraživanja i različite istorijske građe (napisa, prepiski, koncertnih programa, administrativnih dokumenata – u kojima je, ipak, fokus na pismu kao mediju (sa)znanja o muzici!) ili organologija (koja upravo u proučavanjima zvučnih medija i materijalnih praksi vezanih za njih izaziva više interesovanja (upor. Zagorski-Thomas 2014: 96–97)). Ipak, podsećam na istaknuta zapažanja da ove grane nisu bile dominantne, dok je prećutno dominantna bila muzikologija zasnovana na pregledu stilova kompozitora i njihovih dela (Thompson Klein i Parncutt 2010: 143), te, krajem 20. veka, na poststrukturalističkim tendencijama u okviru ‘nove muzikologije’ koje su u značajnoj meri apsorbovane u osnovni smer discipline (upor. Beard i Gloag 2005: 92). Orijehtacija na interpretaciju muzičkog teksta bila je dominantna u odnosu na druge aspekte proučavanja praktikovanja muzike (tj. na drugačije posredovane muzike i muzičke kulture), s obzirom na to da je muzički tekst ostao referentna

(potencijalni) razlog za (zapostavljen) status reprodukovane/'rekordabilne' muzike/akustičke prakse u muzikološkim istraživanjima;

3) iz perspektive 21. veka, mogućnosti rekordabilnosti u 20. veku nisu samo stvorile dodatnu mogućnost za još jednu pojavnost muzike (snimljena muzika kao mimezis i suplement muzike koja se izvodi uživo), već je sveprisutnost i fundamentalno konstitutivna uloga snimanja i reprodukcije muzike učinila da se upravo medijalizovana muzika razmatra kao referentna tačka za muziku i muzičku kulturu 20. veka. U tom smislu, menjaju se i potencijalni odgovori na pitanje 'šta muzika *jeste*' i razmatraju se nove ontologije muzike. Navedene činjenice razumem kao pokazatelje paradigmatičke promene koju nazivam *medijskim obrtom u mišljenju o muzici – medijskim obrtom u muzikologiji*.

3.2.1. Uticaj digitalizacije i remedijacije na pojavu novog istraživačkog polja

Prva navedena implikacija nadovezuje se na period koji sam u prethodnom poglavlju objasnila u kontekstu gornje granice tematskog okvira disertacije (kraj 20. i početak 21. veka). Na ovom mestu pojašnjavam kako su tehnološke promene u svetu muzike inicirane digitalizacijom uticale na promene u mišljenju o muzici i medijima u 20. (i 21.) veku, dok istovremeno u tom periodu dolazi do proliferacije tekstova u kojima se autori bave muzikom i medijima.

Nekoliko autora istaklo je uticaj digitalizacije i njoj prateće remedijacije kao uzroke ovog novog i intenzivnog interesovanja za muziku i medije, ali i muzikološke pristupe muzici i medijima u 20. veku. Na primer, kako je to istakla Vesna Mikić, „na sličan način na koji postajemo svesni starih medija jednom kada smo stigli do 'digitalne kulture', strategije novih medija vode nas ka svežim pristupima starim“ (Mikić 2014: 29). Džordžina Born, koja je, kao i Vesna Mikić, pratila koncept remedijacije onako kako su ga postavili Bolter i Grusin, remedijaciju definiše kao „konvergenciju nekada distinktivnih medijskih oblika – književnih, vizuelnih, zvučnih“, pri čemu se oni „*re*-prezentuju u novim kombinacijama i kontekstima ranije postojećih medijskih sadržaja“ (nav. prema Born 2009: 286). Pomenute autorke i autori ističu da digitalna revolucija dovodi remedijaciju u prvi plan, jer je ona u kontekstu digitalnih medija upadljivija, ali da sama remedijacija predstavlja fenomen koji daleko

tačka i onda kada postoji težnja da se značenje dela prevashodno traži u njegovom kontekstu. „Poststrukturalistička revolucija bila je književna u svojoj orijentaciji, pri čemu njena semiotička igra predstavlja reevaluaciju, ili bar proizlazi iz nje, štampanog teksta i čitalačke veze s tekstom“ (Ashby 2010: 36). Muzikologija u drugoj deceniji 21. veka svakako obuhvata znatno drugačije i raznovrsno usmerene teme i interpretacije, „daleko udaljene od studija skica, stilske analize i monolitnih zapadnih, klasičnih repertoara“ (Blake 2017: 349).

prethodi digitalnom dobu i odnosi se na bilo koji ponovno posredovanje sadržaja ranije karakterističnog za prethodnu medijsku formu. U tom smislu, remedijacija se ne događa samo onda kada se analogni zvučni snimak ponovo posreduje u digitalnom formatu, već i kada je muzika posredovana notnim zapisom ili izvođenjem – u pitanju su različite medijacije muzike.

Prateća pojava remedijacije različitih zvučnih sadržaja u nove formate (npr. prezentovane u kompresovanim audio-formatima kao što je MP3) u nekim slučajevima značila je i promenu kvaliteta zvuka. Drugim rečima, ulaskom u postmoderno doba audio-tehnike (prema mogućoj podeli koja će biti opširnije objašnjena u idućem poglavlju), gubi se standard zvuka ‘visoke vernosti’ (*Hi-Fi*) i dozvoljava se pluralnost zvučnih slika. S obzirom na pojeftinjenje audio-opreme, te činjenicu da su programi za obradu zvuka dostupni u vidu softvera koji se mogu koristiti u okviru personalnih, kućnih računara, mnogo širi krug ljudi dobio je mogućnost za snimanje muzike. Istovremeno, dolazi do još značajnije demokratizacije odnosa prema repertoaru, u smislu snimanja sve većeg broja ranije zapostavljenih kompozicija, kao i do reizdanja (remedijacije!) postojećih snimaka (Botstein 2011: 537).¹²⁷

Jedna od posledica demokratičnijeg odnosa prema kvalitetu snimka, ali i preobilja dostupnog snimljenog materijala, jeste porast (značaja) koncertnih, ‘živih’ izvođenja (*live performance*) spram njihovog značaja tokom 20. veka (Isto: 538). S druge strane, s obzirom na ‘digitalnu revoluciju’ u muzičkoj industriji, iniciranu pojavom digitalnih muzičkih fajlova deljenih putem internet platformi kao što je Napster, glavni prihodi za umetnike, a time i sve druge aktere muzičke industrije, nisu mogli da budu ostvarivani putem prodaje nosača zvuka, te je industrija preusmerena na koncertna izvođenja, turneje i festivale.¹²⁸ U tom smislu, promene u produkciji i recepciji muzike u kulturi poznog 20. i ranog 21. veka, značajno obeleženog remedijacijom i njenim intenzivnim posledicama, kao da su podstakle ponovno promišljanje mogućnosti remedijacije u prethodnim vekovima i u odnosu između drugih medija, a u tom kontekstu i ponovno promišljanje odnosa između muzike i medija i definisanja medija u muzici/muzikologiji. Drugim rečima, u periodu kada se nosači zvuka i

¹²⁷ Ovaj proces započeo je već sa radijskim emitovanjima serija koncerata posvećenih ređe izvođenom repertoaru u prvoj polovini 20. veka (Day 2000: 73–76) i intenziviran je sa pojavom malih diskografskih kuća koje su bile posvećene usko odabranim repertoarima (Isto: 92–102).

¹²⁸ Kako navodi Peter Čmuk, dok su muzičari od sredine pedesetih godina 20. veka primarno zarađivali od prodaje snimljene muzike (Tschmuck 2017: 34), od početka 21. veka taj udeo je zanemarljiv, a turneje (uz prodaju brendiranih proizvoda izvođača */merchandize/*), predstavljaju jedan od glavnih izvora prihoda (Tschmuck 2017: 152–154).

radio 'sele' na internet platforme, muzikološka istraživanja usmerena su 'unazad', ka analognim medijima 20. veka.

Pomenuta učestalost i važnost koncertnih izvođenja koincidira s upadljivim interesovanjem muzikologa za muziku kao izvođenje. Nikolas Kuk ovo interesovanje povezuje i sa zanimanjem za muziku na nosačima zvuka i objašnjava:

Nekome izvan muzikologije moglo bi da bude čudno da misli o muzici kao o bilo čemu drugom [osim kao o izvođenju, prim. M.M], ali tradicionalni fokus na partiture kao repozitorijume kompozicione kreativnosti vodio je muzikologe ka tome da o izvođenju radije misle kao o nečemu što se događa posle događaja, tako govoreći, nego kao o ravnopravnoj kreativnoj praksi (Cook 2009: 1).¹²⁹

Iako „snimci nisu izvođenja“ (Heaton 2009: 217–220), evidentno je da postoje korelacije između ovog interesovanja za izvođenje – performativnog obrta – i medijskog obrta. Dok se među njima ne može povući znak jednakosti, smatram da njihova bliskost proizlazi iz odnosa prema notnom zapisu kao ontološkom središtu muzike, te pomeranju tog središta na zvuk koji se odvija u vremenu.¹³⁰ Slično kao i u slučaju proučavanja muzičkih instrumenata, zapostavljenog, između ostalog i zbog prevlasti ideala i duha nad materijalnom realnošću izvođenja, sama izvođenja dugo nisu bila predmet razmatranja muzikologa, „(...) jer je izvođenje efemerno, dok su umetnička dela i ideja permanentni“ (Day 2000: 228).¹³¹ U tom

¹²⁹ „Uloga izvođača dostigla je onu koju ima kompozitor kao dominantna umetnička sila u muzici. Postoji više otpora ka ovome u umetničkoj nego u popularnoj umetnosti, ali čak i u svetu klasične muzike (ili, makar, van akademskog miljea) savremeni izvođači su dominantne figure kulture pre nego savremeni kompozitori, a upravo je snimanje muzike ono što im je ne samo donelo širi auditorijum, već i omogućilo da njihovo umeće opstane preko kratkog opsega njihovih izvođačkih karijera“ (Zagorski-Thomas 2014: 52).

¹³⁰ U slučaju zvučnog zapisa, pak, možemo govoriti kako o mogućnosti da se fokus stavi na protok zvuka u vremenu i da se načinu na koji je taj protok organizovan ponovo vratimo da bismo ga razumeli, analizirali i interpretirali, tako i o mogućnost da se zvučni zapis iz istih razloga shvati kao nešto što postoji 'izvan' vremena, kao artefakt, dokument, fiksirani zapis. Dok izvođenje predstavlja specifično kreiranje muzike u trenutku u kom se ona izvodi, a eluzivnost zvučnog toka u vremenu koje se ne može vratiti (kao što se to može učiniti pomeranjem igle na ploči ili premotavanjem trake), izvođenje zabeleženo na snimku jeste konstrukt namenjen drugom kontekstu i ritualu slušanja – privatnom slušanju. Taj konstrukt je ponovljiv i dozvoljava manipulaciju u vremenu (kako u toku snimanja, manipulacijom trake, tako i u toku slušanja). U pitanju je reifikovano izvođenje, a ne ono koje je, poput izvođenja u realnom vremenu, neponovljivo čak i kada isti izvođač izvodi isto delo više puta. Osim toga, može se postaviti pitanje i da li izvođenje zaista predstavlja medij 'oralne' kulture (poput govora, živog izvođenja i drugih komunikativnih aktivnosti koje se odvijaju u vremenu) ili 'pisane' kulture, s obzirom na to da i zvučni zapis – ne samo po tome što imena uređaja za snimanje zvuka referiraju na pisanje i zapis, kao što je ranije istaknuto – ipak predstavlja zapisan, fiksiran, nepromenljiv artefakt, koji se može na izvestan način sagledati u celini uz vraćanje na njegove pojedine, odabrane, delove i, time, uz ponovljena 'čitanja' (upor. Ashby 2010: 4, 27–59).

¹³¹ U pitanju je deo citata urednika časopisa *The Musical Quarterly*, u obrazloženju zašto i na koji način časopis uvodi recenzije ploča 1952. godine i objašnjavajući prednost poznavanja dela iz partitura spram izvođenja. Drugi primer za položaj izvođenja i ploča nalazimo u kontekstu interesovanja za ranu muziku (iz koga će proizaći i praksa „istorijski informisanog izvođenja“). Kako pominje Dej, ovaj pokret ne bi bio moguć bez radija

smislu, ideološka pozicija istraživača ili, pak, ideologija upisana u disciplinu nije omogućavala da se značaj partikularnih izvođenja snimljenih na nosačima zvuka i njihovog značenja u određenom trenutku muzičke istorije procene na adekvatan način, sve dok je „preovladavalo uverenje da su u muzička dela upisane bezvremene vrednosti“ (upor. isto: 228–229). Ovo zapažanje vodi ka razmatranju druge dve, ranije istaknute, teze: jedna od njih se odnosi na filološku orijentaciju muzikologije i odnos discipline prema notnom zapisu kao primarnom mediju, a druga na fundamentalnu promenu koju je zvučni zapis doneo u kontekstu ukupnog muzičkog iskustva, aktuelizujući pitanje šta muzika jeste.

3.2.2. Orijehtacija ka notnom zapisu vs. orijentacija ka zvučnom zapisu

Muzikologija kao naučna disciplina dugo je bila prevashodno fokusirana na notni zapis, dok je muzičko delo bilo u središtu pažnje muzikologa. Muzičko delo, kao jedan od centralnih muzikoloških koncepata na osnovu kojeg je bilo moguće graditi i kanon kao korpus reprezentativnih dela, ne bi bilo moguće bez muzičkog pisma. „Ono se“, rečima Maksa Webera (Max Weber), „rađa u pismu i kroz pismo“ (nav. prema Popović Mladenović 1996: 35). Kako je istakla muzikološkinja Tijana Popović Mladenović, „muzičko delo, kompozitor, partitura, izvođač... jesu pojmovi čije se značenje u današnjem smislu reči iskristalisalo posle pojave muzičkog pisma“ (Isto: 34).¹³²

Fridrih Kittler je jezgrovito napisao: „Tekst i partiture – Evropa nije imala druga sredstva za čuvanje vremena“ (Kittler 1999: 4). Tek se sa pojavom fonografa i gramofona pojavljuju i druge mogućnosti za beleženje protoka vremena koje je zvučno organizovano. Međutim, u osvit elektronskih masovnih medija, muzikologija kao naučna disciplina svoj objekat proučavanja čvrsto temelji na onoj muzici koja je mogla da bude notirana (pomoću sasvim specifičnog i najdetaljnijeg sistema u odnosu na bilo koju muzičku tradiciju /Day 2000: 191/), te, posledično, na pojedinačnim delima istaknutih kompozitora. Muzikolog Aleksandar Reding ističe da je notacija krajem 19. veka služila i kao potvrda univerzalne logike zapadne muzičke teorije i svojevrsna brana za druge (u tom trenutku pre svega ne-zapadne) muzike, te barijera za sve druga moguća zvučanja osim onih koja su mogla biti notirana i reprodukovana putem klavira (upor. Reding 2005: 148) Prema Redingu, „konvencionalna partitura i klavir“ igrali su ovu ulogu kao „specifični mediji za čuvanje i

i ploča zahvaljujući kojima je raslo interesovanje za muziku pre Baha, ali se u časopisu *Early Music*, pokrenutom 1973. godine, nisu objavljivale recenzije ploča sve do 1979. godine (Day 2000: 230).

¹³² Napominjem da autorka ističe da se u svakodnevnom govoru pojmovi muzičko pismo, muzička notacija, muzički zapis, muzički tekst, partitura koriste kao sinonimi, ističući da među njima ipak postoje značajne razlike (Popović Mladenović 1996: 54–57).

reprodukciju muzike“ (Isto), a pojava fonografa, kao medija koji ne filtrira zvukove koje snima, za razliku od notacije i klavira čiji sistemi uslovljavaju ono što može biti zapisano i/ili odsvirano/reprodukovano, pokolebala je ideju o univerzalnosti zapadnoevropske muzičke teorije.¹³³ Ipak, prema Kuku i Poplu, „sve do poznog 20. veka bilo je teško uočiti alternativu razmatranju muzičke kulture – odnosno, ‘umetničke’ muzičke kulture – organizovane oko dela kompozitora, koja su definisana (ili bar osigurana) putem notacije“ (Cook i Pople 2004: 11). Tek krajem 20. i početkom 21. veka uočava se „rastuće uverenje“ da „disciplina mora da ukine svoj filološko-istoricistički stav i da se bavi muzikom sadašnjosti, da ne pominjemo onu iz kasnog 20. veka“ (Born 2007: 14).

Kada su u pitanju metode muzikologije kao nauke, ističe se da je ona bila „pozajmljivač od početka“ (Thompson Klein i Parncutt 2010: 136), ukoliko se pod početkom smatra ustanovljenje discipline krajem 19. veka. Istorijska muzikologija se oslanjala na istoriju umetnosti kada je bilo u pitanju uobličene njenih istorijsko-estetičkih paradigmi (pre svega paradigme stila), a na studije književnosti za „paleografske i filološke principe“ (Isto; Ducles i Pasler 2020; upor. Rehding 2005: 136) i za „umetnost tekstualnog kritičizma“ (Botstein 2011: 527, 529).

Jedan od ključnih (muzikoloških) termina – kanon – takođe je uveden u diskurs o muzici po uzoru na studije književnosti, jer se tamo pokazao kao produktivno polje (Weber 1999: 351).¹³⁴ Mehanizmi književnosti posredovani su delatnošću E. T. A. Hofmana (E. T. A. Hoffmann), naročito njegovim isticanjem Hajdna (Joseph Haydn), Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart) i Betovena (Ludwig van Beethoven) kao trojice velikih romantičarskih kompozitora, pri čemu odrednicu ‘romantičarski’ pozajmljuje iz studija književnosti. Iako danas ove kompozitore poznajemo kao ‘klasičare’, a generacije kompozitora 19. veka kao ‘romantičare’, ono što je Hofman imao na umu jeste da istakne da su „za njega, Hajdn, Mozart i Beoven konstituisali kanon“ (Kerman 1983: 112). Ističući da kanone određuju kritičari koji su pisci, Kerman napominje da su „književni modeli pri ruci za kategorije

¹³³ U svom eseju „Wax Cylinder Revolution“, Reding razmatra uticaj fonografa na formiranje komparativne muzikologije i značajnu promenu u shvatanju ne-zapadne muzike u odnosu na kriterijume muzičke teorije Huga Rimana (Hugo Riemann) i drugih teoretičara muzike druge polovine 19. veka (Rehding 2005).

¹³⁴ Poznat primer diskursa o kanonu predstavlja rad teoretičara književnosti Harolda Bluma (Harold Bloom). Uopšte, u studijama umetnosti shvatanje kanona bilo je obeleženo uverenjem da dela koja pripadaju kanonu poseduju neupitnu, večnu i superiornu estetsku vrednost. S obzirom na te pretpostavljene kvalitete, ova dela, i njihovi autori (‘genijalni’ stvaraoci, jer je koncept genija usko povezan s konceptom kanona u ovom smislu), smatrani su autoritativnim u kulturi (upor. Beard i Gloag 2005: 25). Ta vrsta autoriteta podrazumevala je fokus na nekoliko odabranih autora i reprezentativnih dela, a samim tim i isključivanje drugih autora koje su formirale ukupnu muzičku kulturu određenog doba.

kojima muzički kritičari treba da manipulišu“ (Isto).¹³⁵ U tom smislu, književni model kojim se uspostavio trijumvirat pomenutih kompozitora, nalikovao je statusu koji su imali trojica grčkih tragičara. Pored toga, Kerman napominje da je Betoven poređen i sa Šekspiro (William Shakespeare). Ono što je ključno za raspravu o medijskom obrtu, a što imajući u vidu ovaj koncept može da se čita iz Kermanovog teksta, jeste da je kanonizacija kako grčkih tragičara, tako i Šekspira, zavisila od pisanog teksta njihovih drama, a ne od njihovog izvođenja na sceni. Paralela s kanonizacijom kompozitora koju sprovodi Hofman je upadljiva i na nivou medija, s obzirom na to da Hofmanove kritike Betovenih kompozicija nisu bile zasnovane na izvođenjima, već na objavljenim partiturama i na oslanjanju kritičara na unutrašnji sluh prilikom ‘čitanja’ partitura. Hofman je insistirao na tome da muzički primeri budu publikovani uz njegove tekstove, smatrajući da je izuzetno važno da čitaoci imaju pred sobom partiture, koje su „shvatane kao tekstovi za kriticizam, poput književnih tekstova“ (Isto). Opet, književni model predstavlja i precizno opisivanje muzičkog toka od takta do takta, čime su potvrđivane zakonitosti kanona (Isto).

Osim što Kermanovo isticanje uloge kritičara, posebno Hofmana, u kanonizaciji muzike, ukazuje na dugu tradiciju uticaja književnosti i medija pisma na mišljenje o muzici, ono takođe ističe bitne odlike kulture 19. veka koja je dramatično različita od one u 20. veku, a što je od posebne važnosti za istorijsku muzikologiju. Uticaj čitanja o muzici u muzičkoj kulturi 19. veka – sticanja znanja o muzici putem medija pisane reči objavljene u štampi – bio je znatan. Kako pojašnjava Leon Botštajn, verbalni opis i analiza muzike postali su važni već u drugoj polovini 18. veka, ali su posebno upečatljivi nakon 1815. godine. S razvojem uticajne i široko rasprostranjene čitalačke publike, informacije o određenoj muzici su često bile saznavane iz napisa u štampi pre nego što je muzika koja je u pitanju mogla biti čuta na koncertu ili ‘pročitana’ u partituri (upor. Botstein 2011: 540–541). Pisanje o muzici tog perioda obeleženo je aproprijacijom književnih modela (Isto: 541).

Botštajn dalje ističe da je publika koja je bila naklonjena muzičkoj kulturi bilo daleko veća od one koja je zaista mogla da prisustvuje koncertima ili čak one koja je dovoljno muzički obrazovana da sopstvenim uvidom u partiture razume sve detalje i namere kompozitora (Isto). Međutim, čak i kada je u pitanju koncertno iskustvo publike, *medijacija* putem pisane reči i književnih analogija bila je neophodno sredstvo recepcije, „baš kao što se u 20. veku publika oslanjala na iskustvo slušanja ploča kao osnovu za reakciju na koncertna

¹³⁵ Prema mišljenju muzikologa Vilijama Vebera (William Weber), vrednovanje velikih figura u istoriji muzike postojalo je i pre ranog 19. veka (Weber 1999: 353), a Kermanovo viđenje uticaja književnosti na mišljenje o muzici je simplifikovano (Isto: 362).

izvođenja“ (Isto). Najzad, Botštajn napominje da je muzička pismenost drugačija od književne pismenosti upravo u tom smislu što na strani recipijentata značenje može da varira u odnosu na ono što recipijentove sposobnosti čitanja muzike dozvoljavaju (Isto: 542). Botštajn naglašava da je za istoričare muzike zainteresovane za muzičku kulturu 19. veka važno da uzmu u obzir upoznavanje muzike putem čitanja, nivo muzičke pismenosti i mogućnost izloženosti muzičkom iskustvu. Naspram toga, za istoričare muzičke kulture 20. veka ključni podaci vezani za recepciju muzike odnose se na istraživanje uticaja slušanja muzike putem radija i putem nosača zvuka (Isto). Na ovaj način, jasno je povučena razlika između primarnih medija koji su uticali na recepciju muzike u istoriji određenog perioda, kao i na obrt nastao onda kada je „pasivnost slušanja muzike na trakama i pločama“ (upor. Kerman 1983: 118) zamenila dotadašnju kulturu oslanjanja na medij pisma (bilo u vidu pisane reči, bilo notirane muzike). U pitanju je drastično drugačija medijska kultura od one u 20. veku, a, prema Botštajnovom mišljenju, istoričar muzike mora da uzme u obzir kako je na svakodnevnom nivou recipirana muzika. Drugim rečima – recepcija u medijskoj kulturi od ključne je važnosti za narative istorije muzike.

3.2.3. Recepcija ‘rekordabilnosti’ kao ontološke karakteristike muzike

Interesovanje za recepciju aktuelno je u muzikologiji od kasnih šezdesetih godina 20. veka.¹³⁶ Prema mišljenju Nikolasa Kuka, upravo to interesovanje, koje implicira proučavanje načina na koje muzika dobija značenja u činu slušanja, dalo je podstrek i kasnijem proučavanju snimljene muzike, s obzirom na to da je upravo snimljena muzika fundamentalno promenila načine, mesta i prilike u kojima se sluša muzika (Cook 2009: 1). Ta fundamentalna promena vodi nas ka trećoj tezi istaknutoj na početku ovog poglavlja: ‘rekordabilnosti’ kao specifičnom ontološkom kvalitetu muzike (Fiebig 2015). Iako je snimanje muzike najpre zamišljeno kao veran prikaz ‘živog’ izvođenja, te je kvalitet snimka procenjivan upravo prema toj pretpostavljenoj vernosti, tokom decenija usavršavanja opreme za snimanje i reprodukciju postaje evidentno da muzički/zvučni snimak ostvaren u studiju jeste referentna tačka prema kojoj se upravljaju i koncepcije ‘živih’ izvođenja.¹³⁷ Muzikolog Albin Zak

¹³⁶ Interesantno je da jedan od impulsa za studije recepcije u okviru muzikologije takođe dolazi iz nemačkih studija književnosti i metodologije razvijene u okviru nemačke estetike recepcije (Samson 2001; Beard i Gloag 2005: 115). Na tom polju, uticajan je rad Hansa Roberta Jausa (Hans Robert Jauss), a naročito njegovog eseja „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti“ („Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“) objavljenog 1967. godine (upor. Jaus 1978: 37–88).

¹³⁷ Mnoga ostvarenja različitih žanrova popularne muzike pre svega nastaju u studiju i njihova referentna verzija je uglavnom ona na objavljenom nosaču zvuka, te, na izvestan način, izvođenja uživo postaju reprezentacije tih

(Albin Zak) ovu zamenu referentnih tački, kao i čitavu paletu izražajnih sredstava nastalih upotrebom studijske opreme, naziva ontološkim preokretom (*ontological shift*) (Zak 2009: 71) i podvlači da su tehnologija i materijalizacija od ključne važnosti za koncepcije muzičkog izraza u kojima je stanovište da je „ono kako muzika *zvuči* neodvojivo od onoga što ona *jeste*“ (Isto: 76, kurziv A.Z.). Snimljena muzika u tom smislu predstavlja šematsku zvučnu reprezentaciju (Isto: 66–71; Zagorski-Thomas 2014: 122) i konstrukt zvučnog događaja namenjen medijima putem kojih se taj događaj recipira. U pitanju je ne samo estetski efekat, već i ontološka karakteristika zvučno organizovanog toka (upor. Ashby 2010: 22).

Još jedna „ontološka specifičnost“ jeste da jedno isto izvođenje recipira publika koja može biti prostorno i vremenski veoma udaljena (dakle, publiku čine pojedinci stacionirani na različitim mestima i u različitim vremenima) (Kania i Gracyk 2011: 85). Najzad, kako napominje Džordžina Born, „ontologija je takođe u nama“, čime aludira na analitički aparat muzikologa koji je formiran pod uticajem „univerzalizma filološke [orijentacije] muzikologije“ i koji na taj način utiče na ono što može biti shvaćeno i prepoznato kao muzika (Born 2007: 39). Da bi se prevazišla ova ograničenja, potrebno je ići preko (*beyond*) teksta notirane muzike i preko ideje da je značenje muzike isključivo u notiranom muzičkom delu i da se ono izjednačava sa muzičkim iskustvom (Isto: 15).¹³⁸

Slično je zapažanje ograničenja koje nameće ontologija „gde je značenje intrinzično, nepromenljivo i simultano sa delom – prvom i konačnom odrednicom njegove važnosti/značaja“ (Ashby 2010: 26). Na ovom mestu svrsishodno je podsetiti se da Ašbi iznosi ovo zapažanje kada kritikuje odnos jednog od najznačajnijih predstavnika talasa nove muzikologije, Lorensa Kramera. Ašbijeva kritika odnosi se na Kramerov odnos prema (elektronskim masovnim) medijima nečemu što je spoljašnje za muzičko iskustvo i što samo iznova upućuje na već uspostavljeno značenje dela, kao da i sam medij ne igra ulogu u recepciji tog dela. U pitanju je karakteristična orijentacija (međusobno različitih) muzikoloških orijentacija pripadnika nove muzikologije ka tekstualnom kriticizmu (upor. Botstein 2011: 527–529). Iako ‘novomuzikolozi’, pod uticajem ideja Fukoa,

referentnih, snimljenih, ‘originala’ (Zak 2009: 71). Ukoliko govorimo o standardnom repertoaru umetničke muzike, interpretacije izvođača zasnovane su na notnom zapisu dela koja nisu oganski vezane za snimanje u studiju kao što je to slučaj sa numerama popularne muzike. Ipak, status snimljenog ostvarenja kao referentnog očit je u ranije pomenutoj ‘estetici perfekcije’. Konkretno, jedan od efekata medijskog obrta o kojem možemo govoriti jeste uticaj snimaka umetničke muzike na kojem je postignuta jasnoća, čistoća i preciznost na koncertna izvođenja, jer je to ono što publika, naviknuta na slušanje putem nosača zvuka, želi i očekuje da čuje (upor. Day 2000: 56, 156–159, 216; Botstein 2011: 532–535).

¹³⁸ Ograničenja nametnuta pisanjem o muzici, odnosno, muzikološkim „filološkim alatima“, bila su evidentna i u kanonu ‘dozvoljenih’, odgovarajućih tema za naučno proučavanje muzika: „Sve dok je nauka definisana pretežno u odnosu na ove alate, jedini legitimni predmeti za proučavanje – kanon prihvatljivih tema disertacija – bili su oni koji su uključivali filološke probleme“ (Randel 1992: 14).

postmodernističkih i poststrukturalističkih strujanja, teže ka preispitivanju postojećih formi znanja (Beard i Gloag 2005: 92), njihova aktivnost je pre svega usmerena na razumevanje značenja dela u kontekstu filozofskih i teorijskih ideja aktuelnih osamdesetih godina 20. veka, kao i na preuzimanje metoda iz disciplina poput studija roda, marksizma, postkolonijalnih studija, semiotike, dekonstrukcije, lakanovske psihoanalize itd. Kontekstualna značenjska mreža koja okružuje delo može se takođe odnositi na razumevanje opštih društvenih okolnosti u kojima je delo komponovano, ali i na, pod uticajem teorija recepcije, kontekst u kojem se delo izvodi. Međutim, ono što ostaje po strani jeste način posredovanja dela, što nameće pitanje: Da li je reč o istom muzičkom iskustvu ukoliko se delo sluša prilikom koncertnog izvođenja ili prilikom medijske reprodukcije?

3.2.4. Termin *medij* u muzikologiji

Na ograničenja u 'tretmanu' medija i teorijske misli o medijima koja proizlazi iz drugih disciplina u okviru diskursa 'nove muzikologije' ukazala je i Džordžina Born. U svojoj raspravi o diskursima o tehnologiji snimanja i reprodukcije, komentarišući odjeke koje je tokom 20. veka imalo pisanje teoretičara frankfurtske škole, pre svega Teodora Adorna i Valtera Benjamina, Born navodi:

Ipak, do nedavno, muzikologija je izbegavala izazove postavljene njihovim delom, uključujući potrebu da se teoretizuje postojanje i uticaj snimanja i muzičkih medija. Ovo je očigledno u pisanju koje angažuje klasično retoričko sredstvo, pominjanje značaja muzičkih tehnologija, kao da one nikad nisu bile predmet istraživanja, samo da bi se zapostavila potraga za njihovim implikacijama zbog trenutnog argumenta“ (Born 2009: 289).

Kao dva ilustrativna primera, Born navodi studije Lidije Ger (Lydia Goehr) i Karolin Abate (Carolyn Abbate). Dok Ger u svojoj studiji o 'imaginarnom muzeju muzičkih dela' pominje izazove mehaničke reprodukcije u odnosu na koncept muzičkog dela, ona ne nudi, prema mišljenju Džordžine Born, sistematičnu diskusiju o efektima tehnologije na produkciju i reprodukciju muzike. Slično tome, poziv Karolin Abate na muzikološku problematizaciju izvođenja i sistema tehnika snimanja i reprodukcije muzike, nije, prema mišljenju Born, adekvatno bez pozivanja na postojeće problematizacije na poljima studija popularne muzike i etnomuzikologije (Born 2009: 289–290). Drugim rečima, Born kritikuje ono što shvata kao izolovanost muzikološke discipline u odnosu na srodne discipline studija popularne muzike i

etnomuzikologije u kojima su medijske tehnologije, a pogotovo tehnologije snimanja i reprodukcije zvuka već uveliko zastupljene kao integralni predmet istraživanja. Simptomatično je da Džordžina Born nije muzikološkinja, već etnomuzikološkinja i antropološkinja, pa kritički osvrt na muzikologiju upućuje upravo iz te pozicije.¹³⁹ Pored toga, Born je prepoznata kao jedna od autora kritički nastrojenih prema ‘novoj muzikologiji’ iz pozicije teoretičarke koja insistira na stalnom i ponovnom promišljanju muzike u društvenim i ekonomskim relacijama, kao i načina upotrebe muzike i produkcije i konzumacije muzike. Uticaj kritičke teorije na mislioce posvećene ovim pitanjima muzike znatan je, te Bird i Glog njihov rad nazivaju ‘kritičkom muzikologijom’ (upor. Beard i Gloag 2005: 28–29), kao što je bilo istaknuto u odeljku o koncipiranju medijskog obrta u muzikologiji.

Svakako, ono što je zajedničko i novoj i kritičkoj muzikologiji (uz svest o fleksibilnosti i otvorenosti ovih kategorija) jeste razumevanje muzikologije kao discipline zasnovane na interdisciplinarnom promišljanju problema vezanih za muziku i muzičke prakse. Svaki teorijski diskurs posvećen muzici i medijima podrazumeva nužne interdisciplinarnе veze između različitih disciplina, pa i transdisciplinarna uodnošavanja, naročito ukoliko se određenim projektom bave profesionalci kako iz akademije, tako i iz industrije i praktičnog polja (u slučaju muzike, to bi, recimo, bili kompozitori i izvođači). Na primer, dok Born poziva na integrisanje filozofskih i socioloških razmatranja Adorna i Benjamina u muzikološki diskurs o muzici i medijima, savremenih teoretija tehnologije i medijacija, poput one Bruna Latura (upor. Born 2009: 298), te na bližu ‘saradnju’ disciplina muzikologije, etnomuzikologije i studija popularne kulture, Nikolas Kuk primećuje da rad na polju snimljene muzike sprovode ne samo (pa ni u najvećem broju) muzikolozi, već i teoretičari kulture i medija, sociolozi i istoričari tehnologije (Cook 2009: 2). Distanciranje od snažnog usmerenja ka pismu, uzrokovano je događanjima na planu istorije muzike koja su

¹³⁹ Međutim, slična ‘praznina’ u proučavanju muzike i medija evidentna je i u filozofiji muzike. Jer, kako ističu Endrju Kania (Andrew Kania) i Teodor Grejsik (Theodor Gracyk), posle rasprava o muzici i medijima teoretičara frankfurtske škole, Adorna i Benjamina (koji su zauzimali međusobno različite pozicije) usledila je duga tišina o ovoj temi u filozofskoj literaturi: „Sve do kasnih 90-ih, filozofi su jednostavno uzimali zdravo za gotovo da slušanje snimljene muzike konstituiše slušanje muzike, bez zadržavanja na diskusiji o tome da li je odgovor publike drugačiji kada se slušaju snimci (e.g. Levinson 1990b: 306). Međutim, u decenijama koje su usledile, nekoliko filozofa se bavilo temom snimljene muzike i njene uloge u muzičkom iskustvu (e.g. Gracyk 1996, 1997; Fisher 1998; Brown 2000; Kania 2009). Pojavile su se dve opšte teme koje se odnose na muzičke snimke. Prvo, koja je priroda snimljenog zvuka i koja je njegova veza sa muzikom koja je snimljena? Drugo, da li bi trebalo da budemo zabrinuti što toliki deo naše muzičke kulture sada dolazi u formi slušanja snimljene muzike?“ (Kania i Gracyk 2010: 84). U odnosu na drugo pitanje, može se primetiti da Born isto pitanje tretira kao činjenicu – naša kultura jeste kultura u kojoj je snimljena muzika referentna tačka i kojoj treba prilagoditi istraživačka pitanja, konvergenciju disciplina i metodologiju rada.

dali primat zvučnom zapisu u odnosu na notni, a za razmatranje tog novog prioriteta bilo je potrebno ‘angažovati’ konceptualne alate iz drugih disciplina.

S obzirom na to da sam u prethodnim poglavljima istakla važnost teorije medija Fridriha Kitlera u sopstvenom formiranju koncepta medijskog obrta u muzikologiji, te u postavljanju donjih i gornjih graničnika vremenskih okvira koje studija obuhvata, još jednom bih istakla potencijal uvođenja određenih Kitlerovih teza, kao i teorijskih polja nastalih iz njegovog naučnog rada, u muzikološki diskurs. Upravo ovde pronalazim dodatnu potvrdu o opravdanosti i argumentovanosti koncepta medijskog obrta. Naime, ističući ulogu koju zvuk i zvučni mediji (fonograf, gramofon) imaju u Kitlerovom diskursu, Reding napominje da je njihova pojava omogućila da „zvučni talas postane kamen temeljac muzičke misli“, te da „muzikologija tek počinje da evaluira dalekosežne posledice ovog obrta¹⁴⁰ a teorija medija može pomoći u toj evaluaciji“ (Rehding *et al.* 2017: 228). Redingovo razumevanje Kitlerovih ključnih zapažanja sumirano je u sledećem pasusu:

Kitler tvrdi da konvencionalni muzički notacioni sistemi, koji čuvaju, procesuiraju i reprodukuju tonove hromatske skale, efektivno deluju kao filter koji sprečava buku, pogrešne tonove, spoljašnje zvukove – rečju, besmislice – da uđu u cirkulaciju. Nasuprot tome, gramofon nema takav mehanizam filtriranja. On snima zvučne talase, uključujući i sve neželjene prateće efekte. Ni kvalitet niti nameravano značenje ne čine neku razliku u odnosu na rezultat snimanja. Zvuk je snimljen kao zvuk. Gramofon, ukratko, jeste veoma drugačiji ‘Aufschreibesystem’ od dijastematične notacije. ‘Aufschreibesystem’ se obično razume kao ‘diskurzivna mreža’, ali se preciznije prevodi kao ‘sistem zapisivanja’ (Isto: 223).

Prema Redingovom mišljenju, medijska arheologija, kao jedna od grana teorije medija čiji je nastanak podstaknut Kitlerovom naučnom delatnošću, može biti posebno korisna za muzikologiju. U medijskoj arheologiji naglašava se da „medij nije tek sredstvo koje je nekako spoljašnje u odnosu na muziku već je sasvim neodvojivo povezano sa njom: zvukovi postoje samo u okviru medija i na način medija“ (Isto: 225).¹⁴¹ Drugim rečima, da bi se ispunio zahtev da se u muzikologiji ide *preko* teksta, potrebno je na prvom mestu osvestiti (učiniti vidljivim ili čujnim) različite ‘sisteme zapisivanja’ (*Aufschreibesysteme*) i, pomoću

¹⁴⁰ U originalu objavljenog teksta, Reding koristi izraz *watershed*, koji u bukvalnom prevodu označava branu, ali i trenutke i periode posle kojih dolazi do značajnih promena u određenoj situaciji/kontekstu. Zbog toga sam se odlučila za reč ‘obrt’ u prevodu citata.

¹⁴¹ Ovde bih istakla još jednu vremensku podudarnost u vezi sa porastom interesovanja za medije i tehnologije medija u muzikologiji krajem 20. i početkom 21. veka. Uticajna studija Fridriha Kitlera *Gramophone, Film, Typewriter* objavljena je prvi put u prevodu na engleski jezik 1999. godine. Nemački original (*Grammophon Film Typewriter*) objavljen je prvi put 1986. godine.

konceptija koje nude teorije medija, razumeti ulogu zvučnog zapisa u muzičkoj kulturi i, posledično, u muzikološkoj interpretaciji muzičke kulture. Ovo podrazumeva i odmak od idealističke ka materijalističkoj filozofiji muzike.

Činjenica da upravo snimljena, reprodukovana i posredovana muzika postaje referentna tačka za druge muzičke prakse, ili da postoje snažni argumenti u prilog takvom shvatanju, ukazuje na obrt u mišljenju koji notni zapis muzike svodi na jedan od mogućih medija mišljenja o muzici. Pored toga, masovni mediji 20. veka postaju 'vidljivi' u muzikologiji, tako da se njihova konstitutivna uloga u produkciji i recepciji ukupnog muzičkog iskustva sve češće razmatra na različite načine.

4. PREGLED ODABRANIH TEHNOLOŠKIH DOGAĐAJA U DRUŠTVENOJ ISTORIJI MEDIJA

Kada je 1878. godine Tomas A. Edison, američki inovator i preduzetnik, patentirao fonograf, otvorio je prostor za pojavu različitih uređaja za snimanje i reprodukciju muzike. Iako njegova prvobitna namera nije bila da snima muziku,¹⁴² ova godina se simbolično može shvatiti kao godina početka doba muzike posredovane tehnologijama za snimanje i reprodukciju zvuka. Pojava fonografa i svih sledećih dostignuća nije potisnula koncertna izvođenja, niti notni zapis,¹⁴³ ali su ovi uređaji bitno uticali na različite umetničke, muzičke, odnosno, akustičke prakse 20. veka. Kako su poslednje decenije 19. veka doba učestalih pronalazaka koji su promenili načine komunikacije kada su integrisani u sistem masovnih medija, nemački teoretičar medija Fridrih Kitler nazvao je ovaj period „osnivačkim dobom medija“ (*Mediengründerzeit*).¹⁴⁴ U istom periodu nastao je i gramofon Emila Berlinera (1887), Guljelmo Markoni (Guglielmo Marconi) patentirao je radio aparat (1896), a Valdemar Poulsen (Valdemar Poulsen) predstavio je telegrafon, prvi magnetni snimač zvuka na žicu (1898).¹⁴⁵ U tom smislu, iako su se radio i telegrafon (kao prethodnica magnetofona, koji će u širu upotrebu ući tek nakon Drugog svetskog rata) postepeno razvijali do svoje

¹⁴² Na prvobitnom Edisonovom spisku ideja o mogućoj upotrebi fonografa, snimanje muzike je bila tek jedna od stavki, koja nije bila primarna. To su, između ostalog, bile upotrebe fonografa u poslovnim prostorima (kao zamena za stenografisanje teksta), te reklamiranje uređaja kao mogućnosti da se glas člana porodice zabeleži i zadrži kao memorabilija nakon njegove/njene smrti. Videti pun spisak u Sterne 2003: 202.

¹⁴³ Uopšte, „uvođenjem novih vrsta medija one stare nisu nestajale, već su nastavljale da postoje uporedo i ulaze u interakciju s novim“ (Brigs i Berk 2006: 13). Upravo ova činjenica jeste osnov za teorije remedijacije, zasnovane na razradi Makluanovih zapažanja o odnosu starih i novih medija, o čemu je prethodno bilo reči.

¹⁴⁴ Fonograf i kinetoskop, kao dva rana Edisonova otkrića, ‘razbila’ su monopol pisanja (Kittler 1999: 45). Na ovoj liniji, Kitler prati teorijska zapažanja koja je izveo Makluan, koji je istakao da je sa elektricitetom sprovedena trenutnost u opažanju, dok se sa linearnim pismom formirala svest koja prati logiku uzroka i posledice. U tom smislu, elektronski mediji predstavljaju preokret u odnosu na ustaljene načine opažanja i mišljenja (McLuhan 1971: 288). Zanimljivo je da se dominacija paradigme pisanja vidi i u imenovanju novog uređaja, s obzirom na to da je *fonograf* kovanica grčkih reči *phonē* (zvuk, glas) i *graphē* (pisanje), dok je igla kojom se ucrtavaju brazde vibracija zvuka nazvana *stylus*, prema drevnom obliku pisaljke. Slične paralele sa pisanjem očite su i u kovanicama kao što su telegrafija, fotografija, kinematografija. Reč *gramofon* je takođe kovanica dve grčke reči, od kojih jedna upućuje na zapis zvuka: *gramma* (slovo) i *phonē* (zvuk, glas). Iste dve grčke reči (u obrnutom redosledu) nalaze se i u reči *fonogram*, kojom se obuhvataju svi nosači zvuka (valjci, ploče, diskovi itd), odnosno, zapisi muzike na nekom od nosača zvuka.

¹⁴⁵ Može se primetiti da se istorija nosača zvuka od svojih početaka kretala iz dve tačke. Prva je vezana za mehanički zapis zvuka koji je započeo sa Edisonovim otkrićem fonografa i kulminirao sa proizvodnjom vinil ploča, odnosno, sa pojavom kompaktnog diska. Drugi pravac je istraživanje elektromagnetnog zapisa zvuka koji je doveo do pojave magnetofonske trake u civilnoj upotrebi nakon Drugog svetskog rata (upor. Todorović 2009: 242, 247). Interesantno je da je ključna godina u oba pomenuta slučaja 1948: tada je *long-play* (u daljem tekstu LP) vinil ploča počela da se proizvodi za tržište (Holmes 2006: 172), a uređaji nalik nemačkom magnetofonu koji nije bio poznat savezničkim stranama, takođe se pojavljuju na tržištu (Holmes 2006: 188). Zbog toga se ova godina može razumeti kao još jedan specifični medijski obrt. Simptomatično je da 1948. godinu pojedini autori (npr. Котевска 2015: 115) ističu kao godinu rođenja radiofonije, upravo zbog pojave magnetofona, o čemu će biti još reči u daljem tekstu.

masovne upotrebe u narednim decenijama, njihovi začeci pronalaze se u poslednjoj deceniji 19. veka.

Kako je već bilo objašnjeno u uvodu, u pitanju je susret akustike s tehnologijom (Mijić 2021: 13), te visoka koncentracija pronalazaka na osnovu kojih su se dalje razvijale audio-tehnika, ali i tehnologije medija, dok se u sledećem periodu (periodu modernizma, prema Mijiću), dešavaju „bezbrojni sitni pomaci bazirani na neprestanom inoviranju u svim sferama audio-tehnologije“ (Isto: 23). U tom smislu, tokom 20. veka mogu se pratiti različite promene ovih tehnologija za snimanje i reprodukciju zvuka, kao i njihove popularnosti kao masovnih medija, sve do pojave digitalne tehnologije. Iako se digitalna tehnologija pojavljuje već sredinom 20. veka, u masovnu upotrebu ušla je tek sa proizvodnjom kompakt-diska (1983), koji, prema mišljenju određenih autora (upor. Holmes 2006: 53) donosi dramatične promene u produkciji i recepciji muzike. Međutim, kompakt-diskovi su i dalje fizički nosači zvuka, te smatram da je značajnija promena došla s pojavom razmene digitalnih nosača putem različitih internet platformi. U tom smislu, pojavu Napstera 1999. godine smatram sledećim velikim simboličnim medijskim obrtom. Ovo koincidira s lociranjem epohe postmodernizma u audio-tehnici na početak 21. veka (Mijić 2021: 9, 33–42), te sa ‘digitalnom revolucijom’ i krupnom strukturalnom promenom u oblasti muzičke industrije, uzrokovanom pojavom interneta i novih medija (Tschmuck 2012: 181–196, 231–233).¹⁴⁶

U ovom poglavlju biće reči o nekim od najznačajnijih dostignuća na polju istorije (tehnologije) medija koji su se desili između ova dva granična simbolična događaja. Ipak, naglašavam da je u pitanju fragmentaran i partikularan pregled onih pojava koje su pre svega značajne za medije za reprodukciju zvuka i koji su ostavili trag na produkciju i recepciju muzike u medijskoj kulturi. Osim toga, kako ističe Ašbi, iluzorno je baviti se pitanjima razvoja tehnologije medija (iako su takve istorije već napisane),¹⁴⁷ pošto svaki takav pregled nužno nameće ideju o uzročno-posledničnim vezama koje zapravo nisu postojale, jer tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka nije jedna kontinualna linija tehnoloških pronalazaka, gde je jedan izum direktno proistekao iz prethodnog. Istorija radija i iPod-a nisu nužno povezane (upor. Ashby 2010: 23). Međutim, ujedinjujuća nit ovih pronalazaka jeste

¹⁴⁶ Potresi koji su zadesili muzičku industriju s pojavom platformi za deljenje muzike u digitalnom formatu, omogućeni su zahvaljujući *peer-to-peer* mogućnosti povezivanja korisnika. *Peer-to-peer* označava računarske sisteme u internet mreži koji mogu međusobno da dele sadržaje. Veza je horizontalna i necentrirana (računarski sistemi su ravnopravni ‘čvorovi’ u mreži i ne postoji jedan centralni server). Šemu povezanih tačaka u ovom sistemu videti u Tschmuck 2012: 184–185. U tom smislu, ključni obrt jeste od komunikacije ‘jedan prema svima’ (iz jednog centra ka mnoštvu korisnika), ka umreženoj komunikaciji (naizgled) ravnopravnih korisnika.

¹⁴⁷ Takve su, na primer: Winston 1998, Brigs i Berk 2006.

njihovo plasiranje na tržištu kao sredstava za reprodukciju zvuka. Oni su na taj način postali konstitutivni za sistem masovnih medija u kojem se plasira muzika (Isto). Zbog toga se u narativu o ovim medijima nužno prepliću i perspektive audio-tehnike (odnosno njene istorije) i muzičke industrije. Tehnologiju, muzičku industriju i muziku u vidu različitih žanrova i praksi neophodno je razmatrati zajedno kada su u pitanju produkcija i recepcija muzike u medijskoj kulturi.

Uređaji iz istorije tehnologije/audio-tehnike/medija komunikacije koje ističem u ovom poglavlju navedeni su u odnosu na to kada su proizvedeni i, eventualno, kada su ušli u širu upotrebu. Ovo se, ipak, odnosi na granice Sjedinjenih Američkih Država i pojedinih zemalja Zapadne Evrope, odakle su dostignuća distribuirana dalje, u druge delove sveta. U tom smislu, pravim razliku između pojave određenih tehnoloških dostignuća uopšte (koja su označila mogućnost ‘rekordabilnosti’ i sve dalje posledice medijskog obrta) i distribucije tehnoloških dostignuća u konkretan geografski prostor bivše Jugoslavije, s naglaskom na Srbiju i Beograd. Ta dva narativa se nužno razlikuju, ali drugog, lokalnog, ne bi bilo bez prvog, te ga u tom smislu smatram važnim. Ipak, u lokalnom kontekstu, važno pitanje je koliko su zaista određene tehnologije, a time i ‘tehnički’ aspekti medija bili dostupni i upotrebljivi.¹⁴⁸

4.1. „Osnivačko doba medija“ i promene u *tehnicima slušanja*

„Osnivačko doba medija“ preklapa se s periodom revolucije međuljudske komunikacije, kada je paradigma komunikacije promenjena, između ostalog, na osnovu tehnoloških sredstava koja su nastala sa audio-tehnikom (Mijić 2021: 17). Kao što je bilo naznačeno u uvodu, otkriće fonografa nije došlo *ex nihilo*, već nakon niza tehnoloških izuma i uspostavljanja društvenih praksi krajem 18. i tokom 19. veka, odnosno kao rezultat distribuirane kreativnosti i inovacije.¹⁴⁹

Pored društvenih promena koje je donela Francuska revolucija 1789. godine, a koje su doprinele uspostavljanju i jačanju građanske klase, Industrijska revolucija (započeta sredinom

¹⁴⁸ Prema Zagorski-Tomasu, ključna pitanja su: koji faktori određuju ovu dostupnost i kakav narativ treba da razvijemo da bismo opisali tehnologije, njihovu dostupnost i upotrebljivost (upor. Zagorski-Thomas 2014: 97).

¹⁴⁹ U savremenim istorijama tehnologije, ekonomije i industrije muzike, ističe se da inovacije nisu produkti pojedinaca, već kolektivnih stremljenja, odnosno, niza događaja putem kojih su određene ideje usavršavane, modifikovane, plasirane na tržište, zamenjene ili odbačene. Kako ove oblasti nisu moja uža specijalizacija, niti predmet ove disertacije, pregled tehnoloških izuma koji dajem nužno predstavlja odabir najistaknutijih događaja i aktera, uz napomenu da je u pitanju samo fragmentaran pogled na ove fenomene. Detaljnije o inovacijama u muzičkoj industriji i/ili muzičkoj tehnologiji, videti u Kittler 1999: 21–114, Tschmuck 2012: 17, 197–243, Zagorski-Thomas 2014: 103–108, 129.

18. veka, sa simboličnim početkom razmaha 1783. godine u kojoj je Džems Vat /James Watt/ izumeo parnu mašinu), takođe je imala svoje društvene i kulturalne posledice zahvaljujući temeljnim promenama u procesima proizvodnje.¹⁵⁰ Zbog promena u organizaciji proizvodnje, smeštene u pogone i fabrike, te zavisnosti društva od industrije i trgovine, dolazi do strukturalnih društvenih promena i migracija stanovništva u gradove. Kapitalizam se ubrzano razvija, a postepeno, tokom 19. veka, životni standard raste, što dovodi i do više slobodnog vremena. To je predstavljalo plodno tle za postavljanje temelja industriji masovnih medija (upor. Todorović 2009: 74–78; Brigs i Berk 2006: 258).¹⁵¹ Pojava železnice, bicikla, potom automobila i aviona krajem 19. i početkom 20. veka, takođe su uticali na drugačiju percepciju povezanosti udaljenih tačaka (ljudi, institucija) i promenili ideje o transportu, a kako ističu Brigs i Berk, „pored ekonomskog, postojao je i psihološki pristup razvoju transporta kao medija“ (Brigs i Berk 2006: 249).

Već 1837. godine proizveden je električni telegraf, prvi električni medij komunikacije. Do kraja veka sproveden je prelazak sa pare kao glavnog pokretača industrije na elektricitet, što je imalo ne „samo simbolični značaj, jer su električni izumi, koji su zahtevali novu infrastrukturu, bili ti koji su najjasnije pokazivali put u budućnost“ (Brigs i Berk 2006: 253). Dok se o istoriji medija i tehnoloških pronalazaka ne može govoriti kao o jednom, kontinuiranom toku, odnosno kao o uzročno-posledičnim vezama između različitih pronalazaka, pa i medijskih sistema, pojava elektronskih medija predstavlja revolucionaran, preloman momenat u istoriji. Sve promene koje su se dogodile od pojave elektronskih medija i današnje ‘revolucije’, predstavljaju njen svojevrsni odjek (Winston 1998: 2).¹⁵²

¹⁵⁰ Među nekim od najznačajnijih inovacija su: mehanizacija tkanja (izum tkačkog razboja), proizvodnja gvožđa, pomenuti izum parne mašine upotrebljavane u pogonima fabrika. Parna mašina ključna je i za razvoj železnice, koja označava revoluciju kako u oblasti transporta, tako i u oblasti komunikacija (upor. Todorović 2009: 74–78).

¹⁵¹ Kao komplementaran proces, javlja se tretiranje slobodnog vremena, turizma, sporta i kulturnog nasleđa kao industrije, odnosno, kao sektora industrije (Brigs i Berk 2006: 260).

¹⁵² Ako je telegraf prvi elektronski medij, onaj koji je „najavio doba moderne masovne komunikacije“ (Sterne 2003: 95), postavlja se pitanje da li bi onda telegraf trebalo posmatrati kao simbolični medijski obrt u muzici, pogotovo kada se uzme u obzir značaj koji mu, kako ću kasnije obrazložiti, pridaje američki teoretičar kulture i tehnologije Džonatan Stern (Johnatan Sterne)? Nekoliko je razloga zbog kojih smatram da je ipak pojava fonografa medijski obrt u muzici: 1) iako i telegraf utiče na tehnike slušanja, on nije posrednik muzike; 2) sa pronalaskom fonografa dešava se preokret u odnosu na mogućnosti reifikacije muzike, što ima dalekosežne posledice kako za formiranje muzičke industrije, tako i za širenje akustičkog polja i, time, (in)direktno, shvatanja šta je muzika; 3) iako je telegraf prvi elektronski medij, on još uvek nije masovni medij.

Međutim, izrazito je važno istaći da se tokom 19. veka odvijao proces izmena u odnosu na *tehniku slušanja (audile technique)* u prethodnom stoleću.¹⁵³ Naime, Džonatan Stern postavlja tezu da je tokom 19. veka, zahvaljujući izumima stetoskopa i njegovoj primeni u medicini, kao i telegrafa, prvog elektronskog sredstva za komunikaciju, postepeno došlo do promena u načinu slušanja zvuka koji je percipiran putem slušalica u oba slučaja, u očekivanju onoga što može da se čuje postepenim širenjem zvučnog polja i uspostavljanjem fokusiranog slušanja, a pre svega do shvatanja ličnog akustičkog prostora (Sterne 2003: 93). Stern sprovodi narativ o tome kako su nove tehnike slušanja koje su pojedinci zbog svojih profesija (doktori, s jedne i telegrafisti, s druge strane) postepeno uvodili u kulturu srednje klase, u kombinaciji s viktorijanskim idealom doma i privatnog prostora, dovele do formiranja društvene potrebe za privatnim akustičkim prostorom. Pozivajući se na poređenje javnog koncertnog prostora 17. s onim 19. veka, koje je sproveo američki muzikolog Ričard Lepert, Stern ističe da je ranija praksa prisustvovanja javnom koncertu podrazumevala kolektivno iskustvo, dok u 19. veku raste ‘opsesija’ privatnošću i domaćinstvom (Isto: 160). Dok kodeks ponašanja na koncertima i operskim predstavama koji se razvija tokom 19. veka podrazumeva da publika u kontemplativnoj tišini sluša muzičko izvođenje, takva praksa nije bila uobičajena u prethodnim vekovima, kada je publika razgovarala u toku izvođenja i glasno reagovala na ono što čuje i/ili što se odvija na sceni. Ova promena društvene prakse može se razumeti u kontekstu formiranja buržoaske klase, njenih oblika socijalizacije i vrednovanja umetnosti. Takođe, pomenuti autori u kontemplativnom slušanju vide uobličavanje privatnog akustičkog prostora čak i kada se ono dešava u toku javnog koncerta: pravo na individualni doživljaj zvučnog događaja (demonstrirano u tabuu buke koja ugrožava

¹⁵³ Stern uvodi pridev *audile*, spram *audible*, što bi bio uobičajen pridev koji se odnosi na „ono što se može čuti“. Sintagmu *audile technique* Stern objašnjava kao: „set praksi slušanja koje su bile artikulisane u nauci, razumu, i instrumentalnosti i to je ohrabrilo kodiranje i racionalizaciju onoga što je čuto“ (Sterne 2003: 23), te „konkretan set ograničenih i povezanih praksi slušanja i praktičnih i orijentacija prema slušanju“ (Isto: 90). *Audile* je reč koja je odabrana zbog svog dvostrukog značenja: kao imenica označava osobu koja se dominantno oslanja na zvučne informacije i znanje o svetu (spram vizuelnog zapažanja i razumevanja), a kao pridev odnosi se na fiziološke procese vezane za auditorne nerve (Isto: 96). Dakle, u pitanju je ne samo dominacija slušanja i sluha u odnosu na druga čula, već slušanja kao razvijene, privilegovane, izdvojene i specijalizovane prakse (Isto). Pod artikulacijom Stern podrazumeva „proces kojim su različiti fenomeni koji nisu nužno povezani jedni sa drugim (kao što su slušanje i razum) povezani u značenju i/ili praksi“ (Isto: 24). „Nova praktična orijentacija prema akustičkom prostoru se razvila pored tehnike slušanja (*audile technique*): slušanje je postalo usmerenije i direktnije, više orijentisano ka konstruktima privatnog prostora i privatnom vlasništvu. Konstrukt akustičkog prostora kao privatnog prostora sa druge strane je omogućio da zvuk postane komoditet. Tehnika slušanja se nije desila u kolektivnom, komunalnom prostoru usmenog diskursa i tradicije (ako je takav prostor ikada postojao); desila se u izrazito segmentiranom, izolovanom, individualizovanom akustičkom prostoru.“ (Isto: 24). U tom smislu, Sternova teoretizacija slušanja ne predstavlja sistematski uvid u to kako su ljudi zaista slušali i kako se ono što su čuli menjalo u jasno određenim vremenskim periodima, već je u pitanju razmatranje promene režima slušanja u određenoj kulturi (u ovom slučaju, američkoj kulturi srednje klase 19. veka), koja je predstavljala okvir u kojem su pregovarane funkcije novih uređaja za snimanje, reprodukciju i/ili prenos zvuka (telefona, fonografa i radija).

taj doživljaj) vodi do atomizacije publike kao kolektivnog tela. Ovaj fenomen masovne publike koju čine ‘usamljeni’ pojedinci intenzivira se s razvojem zvučnih medija (upor. isto: 161–162).¹⁵⁴

Prema Sternu, upravo ova genealogija društvenih praksi dovodi do postepenog definisanja uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka. Sternov stav je u tom smislu suprotan uvreženom mišljenju da su mediji poput radija, fonografa i filma uticali na promenu navika u recepciji i na drugačiju čulnu percepciju, te da su oni „agenti akustičke modernosti“ (upor. isto: 95). Naprotiv, Stern smatra da su društvene tehnike slušanja koje su se postepeno razvijale tokom 19. veka, uticale na definisanje uređaja za reprodukciju zvuka tako da oni zadovolje tadašnje društvene i kulturne potrebe. Kao što je ranije istaknuto u vezi sa fonografom, ni radio ni telefon (uređaji koje ističe Stern), nisu od svojih početaka imali uloge koje su imali tokom 20. veka, a uloge koje su imali su bile međusobno zamenljive. Na primer, eksperimentisano je sa idejom prenosa muzike putem telefona, dok je radio prvobitno bio zamišljen kao uređaj namenjen komunikaciji između dva sagovornika (‘jedan-na-jedan’, umesto emitovanja iz centra ka mnogobrojnim primaocima informacija) (Isto: 25). Njihove funkcije su se oblikovale kroz društvene i kulturne prakse i režime slušanja, pa je tako fonograf definisan kao medij za arhiviranje/konzerviranje zvuka, radio kao medij emitovanja poruka/zvuka većem broju primalaca iz jednog centra, a telefon kao medij namenjen komunikaciji između dva sagovornika na suprotnim krajevima lanca komunikacije.

Formiranje industrije nosača zvuka može se sagledati iz perspektive razvoja slušnih tehnika koju predstavlja Stern. On ističe da:

tehnologije za reprodukciju zvuka mogu da budu shvaćene u kontekstu tehnika slušanja, kao zavisne od njihovog prethodnog postojanja i uzrokovane njihovim angažovanim verzijama, te da povezuju različita polja praksi koja su bila razvijana decenijama (Isto: 95).

S jedne strane, decenijskim razvojem tehnika slušanja i postepenim oblikovanjem ličnog/privatnog akustičkog prostora, u sprezi s viktorijskim idealom doma i salonskog muziciranja, formirane su društvene prakse koje su ‘pripremile teren’ da se u pronalascima s kraja 19. veka prepozna potencijal za njihovo oblikovanje u medije za snimanje i reprodukciju ne samo zvuka, već i muzike. Da bi ovi uređaji zaista postali mediji, morali su

¹⁵⁴ Na primer, Žak Atali izjednačava masovnu potrošnju muzike sa „masovnom potrošnjom skupine usamljenih pojedinaca“ (Atali 2007: 130), a pijanista Glen Guld skreće pažnju na paradoksnu reči publika, s obzirom na to da je u stvari reč o „bezbrojnim privatnim slušanjima“ (Gould 2009: 122).

da budu artikulisani kroz institucije i društvene prakse (upor. isto: 25), da se modifikuju i umreže. Drugim rečima, uređaji sami po sebi nemaju smisla, ukoliko nisu deo sistema koji čine ljudi i mašine u određenim mestima i vremenima (Isto: 214), jer su mediji formalne, društvene i materijalne mreže praksi (upor. Bolter i Grusin 1999: 273).¹⁵⁵

Medij ne postoji van relacija, kakve se, na primer, uspostavljaju u lancu komunikacije pošiljalac – poruka – primalac (Brigs i Kobli 2005: 6–7)¹⁵⁶ i van društvenih praksi ustanovljenih režima slušanja, razumevanja poruka i upotrebe uređaja. Kako su se inovacije na polju tehnologija za snimanje i reprodukciju zvuka od svog nastanka razvijale u odnosu na zahteve tržišta i mogućnost masovnog dometa/reprodukcije (njihov opstanak i dalji razvoj zavisili su od ekonomske perspektive), ‘prerastanje’ gramofona i radija u masovne medije nužno je vezano za industriju nosača zvuka, odnosno, zvučnih medija. Svaka od ovih inovacija posmatrana je tako da ostvari veći profit i neodvojiva je od kapitalističke logike. Da bi mogućnost industrije zvučnih medija postojala, bilo je potrebno da se „angažuje i organizuje prethodno shvatanje akustičkog prostora kao privatnog vlasništva, kako bi se kapitalizovao i komodifikovao zvuk, kao svojevrsan objekat u tom prostoru” (upor. Sterne 2003: 95, 163). U tom smislu, pojedinačna otkrića različitih izumitelja, poput Edisona, Berlinera i Markonija, bila su strukturisana u masovne medije u odnosu na ekonomske i društvene modele organizacije, integrisanost u sistem korporativnog kapitalizma, te postepeno preoblikovanje viktorijskih formi svakodnevice i ideje privatnosti u forme svakodnevice srednje klase (upor. isto 2003: 213–214), koja tokom 20. veka postaje bitno određena elektronskim masovnim medijima.

Zbog toga, ukoliko se bavimo medijskim obrtom u muzici, ne bavimo se samo praksama koje su vezane za pojedinačne tehnologije snimanja i reprodukcija zvuka, koje postaju novi ‘alati’ za kreiranje muzike i njeno posredovanje. Bavimo se muzikom u sistemu kulture masovnih medija. Time se podrazumeva da je muzička praksa koja se uzima u obzir namenjena širokom krugu slušalaca, odnosno, recipijentima u medijskom prostoru i da

¹⁵⁵ „Snimanje samo bez sumnje ne bi bilo dovoljno da uzrokuje eksploziju aktivnosti u polju zvuka, ništa više nego što bi fotografija, u svom crnom velu, vodila ka onome što je nazvano ‘civilizacijom slike’. Ali jednom kada su se sredstva masovnog emitovanja udružila sa fonografijom i fotografijom, ova otkrića inicirala su procvat originalnih tehnika” (Schaeffer 2017: 48).

¹⁵⁶ Brigs i Kobli navode sledeće karakteristike pojedinačnih karika u lancu komunikacije: pošiljaoci mogu biti institucije koje su ekonomski entiteti, deluju unutar državne i zakonske regulative, imaju specijalizovan kadar i omogućavaju prenošenje određenih poruka; poruke se razlikuju između medija, ne predstavljaju objektivnu, jednostavnu refleksiju sveta, konstruisane su i usmerene ka određenim ciljnim grupama, otvorene za interpretaciju i zakonski ograničene; primaoci su demografski određeni, aktivni potrošači koji tumače poruke u odnosu na svoj sistem vrednosti i u odnosu na poruke se prepoznaju ili ne prepoznaju (upor. Brigs i Kobli 2005: 6–7).

postoji u odnosu sa tehnologijom određenog medija, protokolima medijske institucije, društvenim praksama slušanja u medijskoj ekologiji i medijskoj kulturi.

U nastavku ću se baviti uspostavljanjem industrije masovnih medija i pratiti fragmente istorije razvoja nosača zvuka i radija, kao primarnih medija za reprodukciju zvuka/muzike u 20. veku.

4.2. Fonograf i gramofon

Kao što je pomenuto, Edison je patentirao fonograf 1878. godine, uređaj koji je iglom urezivao trag na cilindru obmotanom tankom metalnom folijom.¹⁵⁷ Uređaj je bio namenjen industriji komunikacija, prevashodno telefonije, a ne muzičkom tržištu, koje je bilo čvrsto organizovano oko izdavanja partitura i organizacije koncerata i operских predstava. U tom kontekstu, postoji mogućnost da Edisonov fonograf u početku nije bio zapažen u centrima muzičke industrije (upor. Tschmuck 2012: 9–11),¹⁵⁸ već tek kada se pojavila njegova modifikovana verzija – grafofon – sa valjkom obloženim slojem voska.¹⁵⁹

Nakon izuma fonografa usledio je niz drugih eksperimenata usmerenih ili ka njegovom usavršavanju, ili ka kreiranju novih uređaja. Emil Berliner je izumeo gramofon i gramofonsku ploču 1887. godine i njegov sistem za snimanje i reprodukciju zvuka postao je dominantan u industriji nosača zvuka, koja se razvija u to vreme. Berlinerov uređaj bio je zasnovan na sistemu u kojem je igla upisivala tragove vibriranjem u horizontalnoj ravni na

¹⁵⁷ Edisonovom pronalasku prethodili su fonoautograf francuskog pronalazača Leona Skota (Edouard-Léon Scott de Martinville), kao i nerealizovan predlog francuskog pesnika Šarla Krosa (Charles Cros), koji je zamislio mogućnost graviranja zvučnih tragova na metalu, a potom reprodukciju tih zvukova 'čitanjem' upisanih tragova pomoću igle koja je prenosila kretanje na membranu (upor. Todorović 2009: 242–243). Kombinovanjem saznanja ovih inovatora sa nizom drugih pronalazaka, Edison je došao do fonografa „kao nusproizvoda u pokušaju da se efikasnije reorganizuju telefonija i telegrafija uštedom na skupim bakarnim kablovima“ (Kittler 1999: 27). Holms, pak, smatra da Edison nije bio upoznat sa Skotovim fonoautografom, dok Emil Berliner jeste, jer ga je video na izložbi u Smitsonovoj instituciji – Smitsonijanu (Smithsonian Institution). Holms povezuje početak tehnologije zvuka sa pronalaskom fonoautografa. Smatram da je u kontekstu medijskog obrta u muzici ipak logičnije posmatrati pronalazak fonografa kao tačku preloma s obzirom na to da putem fonoautografa nije bila moguća reprodukcija zvuka, već samo njegov zapis. Prema Holmsu, Edison polaže pravo na invenciju na osnovu dva argumenta: bio je prvi koji je demonstrirao svoju ideju sa funkcionalnim modelom i prvi koji ju je patentirao (Holmes 2006: 62).

¹⁵⁸ Muzička industrija je, pre proizvodnje nosača zvuka, a počevši od 18. veka, bila orijentisana ka muzičkom izdavaštvu i organizaciji javnih koncerata. Iako se ne može govoriti o jasnoj tački uspostavljanja muzičke industrije, o njoj se može raspravljati od trenutka kada proizvodnja i konzumacija muzike postepeno bivaju manje vezane za kulturu feudalnih dvorova, a više za buržoasko-kapitalističku kulturu (upor. Tschmuck 2012: 9). O muzičkoj industriji i kulturnoj industriji videti: Adorno i Horkhajmer 1974.

¹⁵⁹ Grafofon su razvili Čičester Bel (Chichester Bell) i Čarls Samner Tejnter (Charles Sumner Tainter), u kompaniji Aleksandra Grejema Bela (Alexander Graham Bell), izumitelja telefona. Ovu verziju je kasnije prihvatio i Edison. Ipak, zbog ograničene mogućnosti reprodukcije i cene prvih cilindara, oni su mahom naišli na interesovanje vlasnika *coin-in-the-slot* mašina, prethodnika džuboksa, namenjenim dragstorima, salonima i hotelima, to jest, javnim prostorima. Proizvodnja ovih uređaja se postepeno odvojila od fonografske industrije, postajući posebna grana industrije (Tschmuck 2012: 16).

metalnoj ploči prekrivenoj materijalom otpornim na kiselinu (u početku je to bila čvrsta guma, a potom šelak smesa, čije je prednosti uočio producent Fred Gejsberg /Fred Gaisberg/). Po završetku procesa upisivanja zvučnog traga iglom, ploča je prelivana kiselinom koja je nagrizala delove ploče koje je igla ogolela, a potom je od tako dobijenog otiska pravljen ‘metalni negativ’ pomoću elektrolize (upor. Todorović 2009: 243–244).

Iako su fonograf i voštani cilindri ostali u upotrebi tokom prve dve decenije 20. veka, njihov značaj za razvoj muzičke industrije i medijske kulture znatno je opao u odnosu na značaj Berlinerovog gramofona i gramofonske ploče. Razlog je tehnološka prednost gramofona, s obzirom na to da Berlinerov sistem podrazumeva izradu master snimka, na osnovu koga se mogu masovno proizvoditi ploče. Ključna prednost Berlinerovog izuma u odnosu na prethodne, pored toga što je, za razliku od fonografa, od početka bio zamišljen za proizvodnju i umnožavanje muzičkih snimaka (Tschmuck 2012: 19), bila je u tome što je opisani proces podrazumevao samo izradu originalnog zapisa, da bi se potom na osnovu njega pravile kopije namenjene tržištu. Upravo je ova mogućnost reprodukcije osnovnog zvučnog zapisa bila ključna za postepeni razvoj masovne proizvodnje nosača zvuka.¹⁶⁰ Gramofon se pojavio na tržištu 1894. godine, prvo s ručkom za navijanje (slično fonografu), a potom, od 1896. godine, sa sistemom za navijanje.¹⁶¹ Standardizovana brzina obrta ustalila se na 78 obrtaja u minutu (dalje: o/m).¹⁶² S obzirom na masovnost proizvodnje i sistem distribucije, kao i potražnju na tržištu, nosači zvuka postaju masovni mediji, blisko vezani za razvoj korporativnog kapitalizma.¹⁶³

¹⁶⁰ Snimanje muzike na voštane cilindre je, u ovom periodu, podrazumevalo da se svaki snima pojedinačno, te je bilo potrebno postaviti nekoliko fonografa u prostoriju u kojoj se snimaju muzičari, kako bi se dobilo više cilindra. Ukoliko se težilo snimanju desetina ili stotina cilindra, muzičari su morali da sviraju satima, izvodeći kompozicije u celini, što je bilo veoma naporno i zahtevno.

¹⁶¹ Primenu ovog sistema uveo je Eldridž Džonson (Eldridge Johnson), koji je 1901. godine udružio svoju kompaniju *Consolidated Talking Machine* sa Berlinerovom *Berliner Gramophone*, pa je tako nastala *Victor Talking Machine Company* (Tschmuck 2012: 22). Džonson je sa Alfredom Klarkom (Alfred C. Clarke) patentirao svoj sistem 1898. godine kao ‘usavršeni gramofon’ (‘Improved Gramophone’). Ovaj uređaj nalazi se i na čuvenoj slici *His Master’s Voice (Glas njegovog gospodara)*, na kojoj pas Niper (Nipper) sluša glas iz trube usavršenog gramofona. Slika je delo Fransisa Baroa (Francis Barraud). Emil Berliner ju je video prilikom jedne posete Londonu i ustanovio je kao logo svoje i Džonsonove kompanije. O ustanovljenju ovog loga i njegovoj upotrebi do danas videti detaljnije u Holmes 2006: 212–213. Među Džonsonovim inovacijama takođe se nalazi i uvođenje papirne etikete na sam disk 1900. godine.

¹⁶² U praksi, brzina šelak ploča u proizvodnji je varirala od 75 o/m do 80 o/m. Nakon uvođenja ploča sa 33 o/m i 45 o/m, gramofoni su imali kontrole koje su omogućavale da se odabere jedna od ove dve brzine ili 78 o/m, bez varijacija (upor. Holmes 2006: 57).

¹⁶³ Industrija nosača zvuka ubrzano se razvijala u prvoj deceniji 20. veka, na čelu sa američkim kompanijama *Victor Talking Machine* i *Columbia*, koje su pratile osnivanja njihovih podružnica, kao i novih kompanija, širom sveta (upor. Tschmuck 2012: 27–35). Pojedine kompanije osnivane su u Evropi, odakle su širile svoje poslovanje. S obzirom na široku mrežu distribucije i niz akvizicija kojima su se uspostavljale nove korporacije,

Poslednja decenija 19. veka bila je svojevrsna borba za prevlast između kompanija koje su proizvodile fonografe i onih koje su proizvodile gramofone, kao i između konkurentnih proizvođača gramofona (detaljnije u Tschmuck 2012: 9–23). Kada su 1902. godine dve najuticajnije kompanije na tom terenu, *Victor Talking Machine* i *Graphophone-Columbia-Group*, uspostavile dogovor o međusobnoj razmeni patenata (koje su do tada obe kompanije razvijale kako bi stekle prednost nad onom drugom), industrija gramofona je prevladala nad industrijom fonografa. Udruživanje ovih kompanija takođe je označilo nametanje njihovih standarda u industriji nosača zvuka širom sveta (Todorović 2009: 244). Zbog toga, teoretičar menadžmenta u muzici Peter Čmuk (Peter Tschmuck) predlaže 1902. godinu kao simboličnu godinu rođenja industrije nosača zvuka u okviru muzičke industrije (Tschmuck 2012: 23).¹⁶⁴ Od tada, pomenute kompanije svoju kompetitivnost na tržištu više ne zasnivaju na usavršavanju uređaja (iako se na njihovom poboljšanju i inovacijama konstantno radi), već na sadržaju nosača zvuka koje mogu da ponude. Ova orijentacija je ključna za produkciju i recepciju muzike u medijskoj kulturi, s obzirom na to da je bitno uticala na odabir repertoara i to često u odnosu na njegovu potencijalnu komercijalnu vrednost.

U prvim decenijama postojanja fonografa i gramofona način snimanja zvuka bio je mehanički,¹⁶⁵ a sistem amplifikacije bio je zasnovan na velikoj trubi koja je pojačavala zvuk proizveden treperenjem igle i opne za koju je ona bila pričvršćena. Mehanički sistem snimanja podrazumevao je da su zvučne vibracije same uzrokovale podrhtavanje igle koja je urezivala brazde na disk ili voštani cilindar, što je ograničavalo frekventni opseg koji je mogao da bude snimljen (izrazito tihi zvukovi nisu mogli da budu ‘uhvaćeni’ na snimku), pa samim tim i izbor izvođačkog aparata (na primer, glas se snimao sa uspehom, za razliku od koncertnog klavira ili gudača).

Reprodukovani frekventni opseg takođe je bio veoma ograničen, te se kretao između 168Hz i 2kHz. Pored toga, dužina snimka koju je bilo moguće ostvariti početkom prve decenije 20. veka na diskovima i cilindrima nije prelazila 2’, a krajem treće decenije (nakon

a manje kompanije nestajale kao samostalni entiteti, o počecima diskografske industrije se može govoriti u kontekstu globalnog, korporativnog kapitalizma.

¹⁶⁴ Prema drugim izvorima, godinom rođenja industrije za snimanje i reprodukciju zvuka može se smatrati 1878. godina, kada je Edison osnovao kompaniju *Edison Speaking Phonograph Co.* u Njujorku (Holmes 2006: 64).

¹⁶⁵ „U svetu Helmholtza, Skota, i, kasnije, Blejka, Bela, Edisona i Berlinera, reproduktivnost zvuka bila je zasnovana na mehanicističkoj koncepciji slušanja kristalizovanoj u funkciji bubne opne. Cilj je bio da naše uši rezonuju u skladu sa mašinama da čuju za nas [„machines to hear for us“]. Zvuk je bio pre svega forma vibracije – njegovi partikularni uzroci su bili manje važni od odlučujućeg efekta koji je imao na čulo sluha“ (Sterne 2003: 81).

pojave elektronskog snimanja) snimak na jednoj strani diska mogao je da traje, u proseku, oko 4'30'' (upor. Day 2000: 6). Ova tehnološka ograničenja uticala su i na izbor snimljenog repertoara. S obzirom na raspoloživo trajanje snimljene muzike, kompozicije umetničke muzike morale su da budu skraćene¹⁶⁶ ili snimane u desetinama diskova, što je bio ekonomski neizvestan poduhvat.

Problem nestabilnog zvučnog snimka upitnog kvaliteta ostvaren mehaničkim snimanjem donekle je rešen uvođenjem elektronskog snimanja u trećoj deceniji 20. veka. Istraživanja u unapređivanju radija u vreme Prvog svetskog rata dovela su do usavršavanja upotrebljivih mikrofona i pojačala, koji su bili neophodni pri pretvaranju zvučnih talasa u električne impulse. U osnovi, ono što je elektronsko snimanje omogućilo jeste zamena mehaničke energije električnom (upor. Holmes 2006: 97). Istraživanje bežične tehnologije tokom Prvog svetskog rata dovelo je i do usavršavanja mikrofona i zvučnika, a time i do realizacije zvučnih potencijala električnog snimka. Ovo je motivisalo kompanije za industriju nosača zvuka da prigrle taj potencijal, između ostalog, zbog konkurentnosti medija radija (Day 2000: 16).

Niz dostignuća doveo je do elektronskog snimanja: u Belovim laboratorijama konstantno se radilo na unapređenju mikrofona, koji su se od 1876. godine koristili u telefonskim slušalicama,¹⁶⁷ ali pre svega kao transmiteri. Do razvijenog kondenzovanog mikrofona došli su, gotovo u isto vreme (1923/24), Belove laboratorije, Telefunken i AKG.¹⁶⁸ Godine 1928. nemački izumitelj i preduzetnik Georg Nojman (Georg Neumann) pokrenuo je svoju kompaniju, koja do danas proizvodi neke od najkvalitetnijih i najčešće korišćenih modela mikrofona. U istom periodu razvijaju se i zvučnici, te se 1925. godine javlja prvi funkcionalni model modernog zvučnika, koji su razvili Čester Rajs (Chester Rice) i Edvard Kelog (Edward Kellogg) (Holmes 2006: 173).¹⁶⁹ Uz mikrofoni i zvučnik, kao konvertore mehaničke u električnu energiju (i obrnuto), ključni uređaj za električno snimanje bio je pojačavač, elektronski uređaj koji pojačava jačinu ulaznog signala, napajajući se neophodnom energijom iz drugog izvora, a koji je 1906. godine izumeo, a 1912. usavršio Li

¹⁶⁶ Skraćivanje kompozicija je, razumljivo, nailazilo na neodobranje i nezadovoljstvo umetnika, kako izvođača, tako i kompozitora. Na primer, Timoti Dej, između ostalog, navodi primer kompozitora Feruča Buzonija (Ferruccio Busoni), koji je negodovao zbog zahteva izdavača da *Faust* valcer, koji traje 10 minuta, skrati na četiri minuta, što je značilo prekrajanje materijala i improvizovanje nove zvučne celine (upor. Day 2000: 8).

¹⁶⁷ Skrećem pažnju na to da su slušalice konstruisane već u ovoj, ranoj fazi tehnologije, da bi kasnije bile usavršavane i upotrebljavane i, na primer, za slušanje radio-prenosa.

¹⁶⁸ O daljem razvoju mikrofona i njegovim oblicima videti Holmes 2006: 195–197.

¹⁶⁹ O modelima zvučnika i promenama tokom narednih decenija, videti Holmes 2006: 173–183.

De Forest (Lee De Forest). *Marš Laboratorije* (Marsh Laboratories) iz Čikaga, ostvarile su prve elektronske snimke sa *Autograph* etiketom namenjene tržištu 1924. godine, da bi ih iduće godine pratile vodeće kompanije *Victor* i *Columbia* (Holmes 2006: 98). Iste godine pojavili su se i električni fonografi, te su i sistem produkcije i sistem reprodukcije elektrificirani, što je dovelo do značajnih promena kako u kvalitetu snimaka i zvučnog opsega koji je mogao biti ‘uhvaćen’ na disku, tako i u raznovrsnosti ‘rekordabilnog’ materijala – repertoara. Tome je pre svega doprinela upotreba mikrofona, koja je dozvolila snimanje većih ansambala u zadovoljavajućem zvučnom kvalitetu. Osim toga što je omogućeno snimanje novog repertoara, mogućnost elektronske produkcije i reprodukcije dala je priliku kompanijama da ponovo snime svoj već postojeći repertoar i da ostvare profit pomoću starog, ali još uvek popularnog repertoara (Tschmuck 2012: 63).

4.3. Radio

Radio tehnologija počinje da se razvija u „osnivačkom dobu medija“ iako će, kao i elektromagnetno snimanje zvuka, svoj procvat doživeti tek nakon Prvog svetskog rata. Italijanski izumitelj i jedan od pionira bežične tehnologije, Guljelmo Markoni, patentirao je radio aparat 1896. godine, oslanjajući se, kao i inovatori pre njega, na niz prethodnih dostignuća. Tokom dvadesetih godina 20. veka dolazi do ekspanzije radija kao medija. Naime, dok su Markonijeve ambicije pre svega bile usmerene ka razvoju radija kao bežičnog telegrafa, koji prenosi poruke šifrirane Morzeovim kodovima, inovatori poput Redžinalda Fesendena (Reginald Fessenden), zainteresovanog za kontinualne talase, uvideli su potencijal radija za emitovanje muzike i govora. Iako je Fesenden započeo eksperimentalna emitovanja već početkom 20. veka, ubrzani razvoj radija kao medija desio se tek nakon Prvog svetskog rata zbog niza događaja. Pored usavršavanja tehnike bežičnog prenosa do koje je došlo zbog njene upotrebe u vojnoj mornarici, elektronske kompanije *General Electrics* i *AT&T* su finansijski potpomogle otkup Markonijevih patenata, kao i osnivanje Američke radijske korporacije (Radio Corporation America, dalje RCA) 1919. godine (Tschmuck 2012: 53, Holmes 2006: 253). Ubrzo je uspostavljena široka mreža radijskih stanica, koje su, u SAD, organizovane u Nacionalnu kompaniju za emitovanje (National Broadcasting Company, NBC) (upor. Tschmuck 2012: 53), čime su postavljeni temelji za radio kao masovni medij.

Tehnologija radija značajno je uticala i na nosače zvuka kada je 1925. godine električno snimanje zamenilo dotadašnju praksu mehaničkog snimanja. Iako u početku shvaćene kao konkurentne (Tschmuck 2012: 53–54, 62), industrije radija i nosača zvuka

(gramofonskih ploča) ubrzo su postale komplementarne. Iako su vodeće diskografske kompanije bile skeptične prema novom mediju, što se odrazilo i na njihovo poslovanje (Isto: 70), uočena je kako opasnost da radio značajno ugrozi prodaju nosača zvuka, tako i potreba obe industrije za udruživanjem. Udruživanje se desilo na dva načina, oba motivisana ekonomskim ciljevima. Jedan se svakako odnosio na činjenicu da su repertoari muzike dostupni na pločama jedini muzički izvor sadržaja za radijske programe, pored muzičara koji su mogli da sviraju u direktno emitovanom programu iz studija. Istovremeno, emitovanje određenih ploča uticalo je na potražnju muzike koju je publika mogla da čuje u prenosu, što je značilo i promociju, pa i potražnju upravo tih izdanja.¹⁷⁰ Drugi način na koji su radijske institucije i kompanije za proizvodnju uređaja za reprodukciju zvuka bile udruživane jeste na nivou kombinovanja samih uređaja: na primer, RCA *Radiola* bio je uređaj napravljen u saradnji sa kompanijom *Victor*, koji je sadržao kabinet sa radio aparatom i gramofonom.¹⁷¹

Skepsa kompanija za nosače zvuka prema novim tehnologijama nije bila ograničena samo na električno snimanje, s obzirom na to da su u okviru radija korišćeni i magnetofon i *Hi-Fi* (*High Fidelity* – zvuk visoke vernosti). Prvi eksperimenti sa stereo-zvukom kao i sa pločama na 33 o/m takođe su bili bliži radijskim institucijama nego kompanijama za proizvodnju nosača zvuka. Osim toga, radio je omogućio prenos muzike uživo iz studija, a samim tim i širi repertoar dostupan slušaocima, nego što bi mogli da sebi obezbede sakupljanjem/kupovinom ploča. Radio je takođe prigrlio novi popularni žanr – džez – za razliku od velikih kompanija. Zbog svega onog što sam gore istakla, radio je bio dominantan medij od dvadesetih do pedesetih godina 20. veka, a kompanije su u odnosu na njega imale sekundarnu ulogu, eksploatacijom muzike koja je popularnost stekla na radiju (ili je njena popularnost potvrđena emitovanjem na radiju) (Tschmuck 2012: 235).

Jedna od svakako najznačajnijih radijskih institucija pokrenuta tokom dvadesetih godina 20. veka jeste britanski BBC (*British Broadcasting Corporation*), prvo kao kompanija (1922), a potom i kao korporacija (1927). S obzirom na svoju programsku politiku u odnosu na muziku, BBC je zauzeo ulogu „velikog demokratizatora muzike“ (nav. prema Day 2000: 73), čija su emitovanja omogućila kako izvođenja repertoara koji do tada nije čut na koncertnim podijumima, tako i masovno širenje publike umetničke muzike (Isto: 74, 76).

¹⁷⁰ „(...) paralelno sa istorijom radija, razvijao se i postupak snimanja zvuka i ubrzo su ova dva tehnološka sistema postala do te mere komplementarna da jedan bez drugog više nisu mogli da opstanu. Ploče su postale osnova programiranja radija, a radio je postao osnovni pokretač prodaje ploča.“ (Todorović 2009: 246).

¹⁷¹ Kompanije *Victor Talking Machine* je 1907. godine uvela na tržište uređaje sa trubom i mehanizmom sakrivenim u kabinetu (*Victrola*). Elektrole (*Electrola*) su bile uređaji električnog tipa iste kompanije.

Ovakva programska šema uticala je i na objavljivanje serija i antologija ploča kompanija poput *Columbia* i *HMV* (upor. isto: 79–87). BBC je, kao i većina evropskih radijskih stanica, bila državna, subvencionisana institucija, za razliku od američkih, mahom privatnih radio stanica. Ova razlika u organizaciji i finansiranju značajno je uticala i na repertoare, kao i na odnose između izdavača nosača zvuka i radio stanica, odnosno, njihovu međusobnu zavisnost u posleratnom periodu, obeleženom ponovnom dominacijom industrije nosača zvuka zbog pronalaska LP-a.

4.4. Elektromagnetno snimanje zvuka

U „osnivačkom dobu medija“ takođe se vrše prvi eksperimenti sa elektromagnetnim zapisom zvuka. Prvi funkcionalni snimač zvuka pomoću magnetofonske žice (telegrafon) ostvario je danski inženjer Valdemar Poulsen 1898. godine (Holmes 2006: 186). Iako su nemački inženjeri razvili magnetofonske trake upotrebljive za snimanje već tokom tridesetih i četrdesetih godina 20. veka, dolazak nacionalsocijalista na vlast i Drugi svetski rat odložili su upotrebu magnetofona van vojnog sektora i njegovu komercijalnu proizvodnju. Kada je Poulsen realizovao uređaj za magnetno snimanje na žicu 1898. godine, ovaj uređaj je izazvao interesovanje, pre svega u svrhu zapisa diktiranog govora. Bio je korišćen tokom Prvog svetskog rata za potrebe vojske, ali je uspeh fonografa i gramofona odložio dalja ulaganja u ovaj proizvod (Holmes 2006: 187).¹⁷² Ipak, istraživanja su nastavljena, pogotovo u Nemačkoj, gde su tokom treće i četvrte decenije razvijeni načini snimanja na magnetofonsku traku. Godine 1935. je uređaj kompanije BASF/AEG bio prvi javno demonstrirani Magnetofon,¹⁷³ dok kompanija AEG ostvaruje prvi magnetni snimak simfonijskog orkestra iduće godine.

U sistemu nemačkih radio stanica magnetofon je usvojen tokom tridesetih i četrdesetih godina, gde je dalje razvijena verzija visokog kvaliteta, a tehnika snimanja na plastičnu traku je usavršavana. Nakon što su saveznici otkrili magnetofon u Radio Luksemburgu 1944. godine, počela je proizvodnja uređaja po uzoru na nemačke magnetofone i van Nemačke. Među prvim takvim uređajima bio je EMI BTR1 (*British Tape Recorder*), dostupan u okviru BBC-a. U SAD, kompanija *Ampex Corp.* počinje sa proizvodnjom magnetofona i kvalitetnih traka za tržište 1948. godine. No, kako je sistem nameštanja trake

¹⁷² Detaljan pregled razvoja magnetnog snimanja videti u Holmes 206: 186–188.

¹⁷³ Iako se u srpskom jeziku odomaćio termin ‘magnetofon’ za uređaj za magnetno snimanje na traku (engl. *tape recorder*), ovaj termin se zapravo odnosi na ime uređaja pomenute kompanije.

ostao komplikovan za svakodnevnu upotrebu, magnetofonska traka je u industriji nosača zvuka (pored opšte prihvaćene upotrebe u radio stanicama) prevashodno prihvaćena kao medij za ostvarivanje originalnog snimka, koji je kasnije prenošen na disk i umnožavan na vinilnim pločama. U tom smislu, rad u studiju pre svega podrazumeva rad sa trakom, koja je svojevrsan posrednik između zvučnog signala i master diska. Na taj način, magnetno snimanje uticalo je na sve tipove ‘rekordabilne’ muzike. U studijima eksperimentalnog tipa, magnetofonska traka bila je od presudnog značaja za ostvarivanje kreativnih postupaka poput *tape loop*-a, te ponavljanja, premeštanja, modifikovanja i, uopšte, rada sa zvučnim uzorcima, s obzirom na to da je traka dozvoljavala mogućnost montaže. Pionir ovih postupaka bio je francuski inženjer i umetnik Pjer Šefer.

Uređaji *Studer/Revox* nemačke kompanije koja proizvodi magnetofone od ranih pedesetih godina, bili su široko rasprostranjeni na tržištu, a koristili su se i za potrebe Radio Beograda i PGP-RTB-a. Prenosivi magnetofon Nagra, koji je izumeo poljsko-švajcarski inženjer Štefan Kudelski (Stefan Kudelski) 1951. godine, takođe je značio ogroman pomak u mogućnosti snimanja zvuka na terenu (te i za razvoj dokumentarne, ali i eksperimentalne radiofonije), s obzirom na kvalitet koji je parirao stabilnom, studijskom snimaču.¹⁷⁴ Na principu magnetofonskog snimanja kompanija *Philips* je 1963. godine razvila analognu audio kasetu, prvi tip nosača zvuka nakon ploče koji je izazvao široko interesovanje konzumenata i čiji je broj tokom sedamdesetih i osamdesetih godina dostigao broj ploča koje su snimljene/izdate u isto vreme. Na to je svakako uticao i izum vokmena (*Walkman*) kompanije *Sony* 1979. godine, sa čijom pojavom je ideja privatnog akustičkog prostora dobila novo ‘pooštrenje’, ali je, iznad svega, postignuta veća mobilnost uređaja.

4.5. Stereofonija

Dalje mogućnosti snimanja zvuka i rada sa snimljenim zvučnim materijalom otvorile su prostor za prihvatanje i usavršavanje stereofonije, što je donelo promene u načinu i kvalitetu snimanja zvuka, preuređenje postojećih studija za snimanje, reorganizaciju tržišta, kao i

¹⁷⁴ Ovo, međutim, ne znači da nije bilo moguće snimati na terenu, odnosno, na lokaciji i u prethodnim decenijama, s obzirom na to da su prvi snimci javnog, koncertnog izvođenja ostvareni još 1888. godine u Vestminsterskoj opatiji i Kristalnoj palati u Londonu (Holmes 2006: 171, 218). Tokom dvadesetih godina 20. veka, bili su popularni snimci izvođenja na istorijskim lokacijama, a kompanije koje su ih proizvodile (npr. HMV) isticale su da je sa novim načinom snimanja bilo moguće ‘uhvatiti’ i specifičnu akustiku prostora. Ipak, upitno je koliko je to zaista bilo ostvarivo sa upotrebom tek jednog mikrofona i u kakvom kvalitetu je taj zvuk mogao biti reprodukovan na šelak pločama (upor. Day 2000: 18, 253). Sa prenosivim magnetofonima bilo je moguće ostvariti snimke čiji je kvalitet odgovarao onima ostvarenim pomoću studijskih magnetofona, a time i koristiti ovako prikupljen materijal u daljem procesu rada sa zvukom i njegove montaže.

otvaranje novih kreativnih mogućnosti, naročito istaknuto u razvoju eksperimentalne radiofonije. Stereo zvuk daje utisak razvijene, trodimenzionalne zvučne pozornice između dva zvučnika, pri čemu je u pitanju simulacija takvog prostora, a ne snimak akustičkog prostora u kojem je ostvaren originalni zvučni zapis (Holmes 2006: 288). U odnosu na monofoni zvuk, stereo zvuk daje realističniji utisak prostora. Snimanje u stereo tehnici podrazumeva ‘utiskivanje’ (u početku samo) dva kanala sa zvučnim informacijama u jednu brazdu ploče/trake, koji se onda šalju svaki u odgovarajući (od dva) zvučnika, pri čemu slušalac, zahvaljujući odnosu intenziteta između zvučnih slojeva čiji se signali šalju istovremeno i nezavisno jedan od drugog u jedan i drugi zvučnik, može da odredi mesto tog zvučnog sloja u prostoru (Hofman 1995: 28–33). S obzirom na sposobnost mozga da odredi pravac i distancu izvora zvuka poređenjem intenziteta zvučnog signala koji dolaze iz dva pravca, iluzija koju stvara stereo tehnika omogućava slušnu predstavu događaja koji se odvijaju i kreću u prostoru na zamišljenoj zvučnoj pozornici (Holmes 2006: 288, Day 2000: 20).¹⁷⁵

Pomenuta tehnika uticala je na produkciju i reprodukciju ne-elektronske muzike (vokalne, instrumentalne, vokalno-instrumentalne), s obzirom na to da je zvuk reprodukovano putem nosača zvuka dobijao drugačije osobine od onog reprodukovano u monofonoj tehnici i uticao na promene u percepciji, ostavljajući utisak slojevitosti i dubine reprodukovano zvuka. Stereofonska tehnika je, međutim, imala i ključnu ulogu u formiranju specifične karakteristike elektronske muzike – njene prostorne dimenzije, odnosno, umetničkog stvaranja sa mogućnošću kreiranja zvučnog prostora i sa višeslojne prostornosti (Stockhausen 1989: 19–27). Prema Hofmanu, ovo se dešava na dva načina: putem načina ozvučavanja prostorije u kojoj se delo izvodi i putem karakteristika zvučnog sadržaja dela (Hofman 1995: 27). Drugi način, koji je, dakle, ‘upisan’ u strukturu dela (za razliku od prvog, koji, potencijalno, dozvoljava određene varijacije u izvođenju i dozvoljava premeštanje u prostoru samo jednog sloja zvučnog sadržaja /Hofman 1995: 27/),¹⁷⁶ karakterističan je i za radiofonska ostvarenja, odnosno, za razvoj eksperimentalne radiofonije za koju je pojava stereofonije značila otvaranje novih zvučnih prostora i eksperimentisanja sa uodnošavanjem kreiranih

¹⁷⁵ Stereofonija nije bila i krajnji domet u ovom pravcu. Kvadrofonija, kao usavršeni sistem uspostavljen nedugo nakon stereofonije, ipak je bio tržišno neisplativ i neprilagodljiv potrebama radio-stanica i diskografskih kuća, te nije ušao u širu upotrebu (Stockhausen 1989: 22; Hofman 1995: 28; Holmes 2006: 251–252).

¹⁷⁶ Nadovezujući se na objašnjenje ozvučavanja prostorije kojima se istražuju prostorne mogućnosti elektronske muzike, Hofman ističe: „Ovako definisanom ‘promenljivom’ prostoru nedostaje međutim slojevitost kontrapunktskog sadejstva zvučnih ‘linija’ koje poseduju izvesan stepen samostalnosti. Celokupan zvučni sadržaj jednog isečka vremena može se premestiti u prostoru, ali ne i samo neki od njegovih slojeva [istakao S.H.]“ (Hofman 1995: 27).

zvukova (upor. Schöning 1969). Za radiofoniju, kao i za elektronsku muziku, organizacija prostora/prostorne dimenzije zvuka jeste važan izražajni faktor (Hofman 1995: 37, Holmes 2006: 288), svojstven ‘rekordabilnim’ akustičkim umetnostima – umetnostima nastalim posle medijskog obrta. Interesantno je zapažanje Timotija Deja da je stereo tehnika, dozvoljavajući utisak bliskosti i intimnosti slušalaca sa zvukom, kao i osećaj dubine prostora, „paradoksalno dozvolila slušaocu da bude manje svestan medija“ (Day 2000: 20). S obzirom na karakteristiku medijske kulture da medij učini ‘nevidljivim’ (Mikić 2014, Bolter i Grusin 1999), što posledično utiče i na recepciju posredovanog sadržaja, ovo zapažanje je važno istaći i vratiti se na njega kada bude više reči o efektima medijskog obrta.

Višekanalno snimanje ušlo je u široku upotrebu 1954. godine. Dalji razvoj 3-, 4-, 8-, 16-kanalnih, 24-kanalnih, pa i 48-kanalnih magnetofona uticao je na mogućnosti stvaranja sve kompleksnijih i intrigantnijih zvučnih kompozicija. Osim toga, tek sa višekanalnim snimanjem omogućeno je snimanje i miksovanje dva i više različitih kanala, čime su se ostvarivale pomenute zvučne kompozicije i kreativna realizacija zvučne slike koja je u značajnoj meri zavisila i od umeća snimatelja i montažera zvuka, dok su u ranijim decenijama izvođenja morala da budu snimana u celini (Holmes 2006: 204, Zagorski-Thomas 2014: 102).

U SAD, standard za stereo tehniku i masovnu proizvodnju uspostavljen je 1958. godine, a do kraja sedme decenije svi komercijalni snimci na diskovima ili trakama bili su ostvareni u stereo tehnici (Holmes 2006: 290). To, međutim, ne znači da je mono-tehnika sasvim i odjednom potisnuta, iako je sve ređe upotrebljavana. U početku, kompanije su proizvodile ista izdanja ploča i u mono i u stereo tehnici. O tome takođe svedoči činjenica da se do sedamdesetih godina u kategorijama radiofonских takmičenja održala posebna kategorija za stereofoniju, te da se, na primer u Radio Beogradu i PGP-RTB-u, održala praksa isticanja oznake STEREO na nosačima ostvarenim u toj tehnici.¹⁷⁷

Godina 1948. je, pored toga što je označila prihvatanje magnetofona u široj upotrebi, takođe značajna zbog toga što kompanija *Columbia* razvija ‘dugosvirajuću’ (*long-play*, dalje LP) ploču, brzine $33\frac{1}{3}$ o/m. Iako je za potrebe zvučnog filma i snimanja radijskih programa eksperimentisano sa pločama ove brzine i sa istim kapacitetom ‘nošenja’ 20 minuta zvučnog

¹⁷⁷ Tokom sedamdesetih godina, prihvatanje opšte upotrebe stereofonske tehnike potvrđeno je ukidanjem posebne kategorije za radiostereofonska dela na festivalu *Prix Italia* nakon decenije postojanja, 1972. godine. U Radio Beogradu se od 1980. godine ukida praksa stavljanja oznake STEREO na dramske trake, jer se ta tehnika do tada već ustalila i podrazumevala (Malavrazić 1999: 25).

zapisa već od dvadesetih godina, na tržištu nosača zvuka one su se pojavile tek nakon Drugog svetskog rata. Jedan od preduslova za razvoj uspešne reprodukcije pri ovoj brzini svakako je bio i razvoj novog materijala – vinila, od koga su tokom pedesetih godina izrađivane i ploče na 78 o/m (koje su pretežno proizvođene od šelaka, tvrdog materijala, pa su zato bile sklone pucanju). Dok je *Columbia* radila na usavršavanju i proizvodnji LP ploče, kompanija *Victor* je radila na razvijanju ploča od 45 o/m. Naredne dve godine, između dve pomenute kompanije vodi se ‘rat brzina’, odnosno, borba za prevlast njihovih proizvoda na tržištu. Do 1951. godine, međutim, uspostavlja se primirje, te se kao standard usvaja LP 33 o/m, pogotovo značajan za klasičnu muziku, dok se ploče od 45 o/m objavljuju kao singl ploče (‘singlice’, S) ili ploče sa par pesama popularne muzike (EP – extended play). Do kraja pedesetih LP i EP su sasvim potisnuli ploče na 78 o/m iz upotrebe.¹⁷⁸

Uz razvoj sistema za snimanje punog frekventnog opsega (*ffrr – full frequency range recording*) kompanije *Decca*, u upotrebi od 1946. godine (Holmes 2006: 70, 117), te razvoj višekanalnog snimanja zvuka i stereofonskog snimanja i reprodukcije, kvalitet nosača zvuka se do početka šezdesetih godina drastično promenio. Ovaj kvalitet je i dalje usavršavan novim inovacijama, poput Dolby sistema za redukciju šuma, koji se prvi put pojavio 1965. godine (Isto: 81). Kompanija *Decca* razvila je specifičan sistem stereo snimanja umetničke muzike, posebno simfonijskog orkestra. Nazvan *Decca Tree*, ovaj sistem ostvaren je pomoću tri *Neumann* mikrofona (KM-56, kasnije M-50), raspoređenih u položaj slova T, na određenoj međusobnoj udaljenosti, kao i udaljenosti i visini od orkestra, koji je snimcima ove kompanije davao karakteristično topao i prostoran zvuk (Isto: 70).

Zahvaljujući ubrzanim inovacijama i naglom razvoju tehnologija od kojih su neke već bile u začetku ili u eksperimentalnim fazama u decenijama pre rata, period nakon Drugog svetskog rata značio je upotrebu tih usavršenih tehnologija u civilnom sektoru, pa i u industriji masovnih medija i medijskoj kulturi. Pored pomenutih ‘pomeranja’ u vidu šire upotrebe magnetofona, proizvodnje vinila, ploča od 33 i 45 o/m, stereo zvuka, višekanalnog snimanja, analogne kasete, u ovom periodu je takođe došlo do usavršavanja tehnike pojačala sa izumom tranzistora, poluprovodničkih pojačavačkih elemenata, koji su zamenili do tada korišćene elektronske cevi (‘lampe’), prvog FM (frekventna modulacija) radiodifuznog prenosa stereo audio-signalu visoke vernosti (1960), te prenosa audio-signalu preko satelita (1962) (upor. Mijić 2021: 23–31). Pred kraj epohe modernizma pojavljuje se i kompakt-disk

¹⁷⁸ Prema Holmsu, poslednja ploča na 78 o/m proizvedena je 1957. godine (Holmes 2006: 79).

- CD (1982/3), koji je uzrokovao „...opšti osećaj u industriji da se dogodila prava revolucija
- uporediva sa uvođenjem električnog snimanja 1925. godine“ (Holmes 2006: 53).

4.6. Digitalna tehnologija

Paralelno s usavršavanjem analogne, razvija se i digitalna tehnologija. Ne može se govoriti o jasnom prekidu između upotrebe analogne i digitalne tehnologije, kao što ni uređaji, pa ni čitav proces snimanja i reprodukcije zvuka nisu u kasnoj fazi modernizma isključivo analogni ili digitalni. Na primer, rezultat digitalne tehnologije za snimanje zvuka, digitalni master snimak, i dalje može da bude umnožen na analognim snimcima (u vidu ploče i analogne kasete), kao što je digitalna tehnologija mogla da bude samo parcijalno zastupljena u elektronskom studiju.¹⁷⁹ Digitalno snimanje uključuje procese konvertovanja analognog signala u digitalni oblik i obrnuti proces (od digitalnog ka analognom) prilikom reprodukcije audio signala. U elektronskom studiju, digitalni muzički uređaji (kao računari posebne namene), pojavljuju se početkom sedamdesetih godina, a prvi u nizu su sekvenceri (Hofman 1995: 47–48; Милојковић 2020: 77).¹⁸⁰

Digitalne sisteme za profesionalna studija za snimanje ponudila je kompanija *Sony* 1978. godine. Prvi digitalni komercijalni master snimak (izdat kao LP) ostvaren je 1979. godine. U pitanju je snimak Novogodišnjeg koncerta Bečke filharmonije (Day 2000: 22–23).¹⁸¹ Prema drugim izvorima, prvi komercijalni digitalno masterovan LP jeste snimak Klivlendskih simfonijskih duvača pod vođstvom Frederika Fenela (Frederick Fennel) 1978. godine (Ferstler u Holmes 2006: 291). Kompakt-disk, koji su kompanije *Philips* i *Sony* realizovale već 1979. godine (iako se na njegovu komercijalnu upotrebu čekalo još nekoliko godina, do 1983. /Tschmuck 2012: 166/), omogućio je prenos digitalizovanog zvuka, koji karakterišu „njegova čistoća, definicija, briljantnost i jasnoća“ (Day 2000: 22). Početkom

¹⁷⁹ U pitanju su hibridni analogno-digitalni studiji (kakav je bio i Elektronski studio Radio Beograda), s obzirom na postepeno zamenjivanje analognih modula njihovim digitalnim pandanima (Milojković 2020: 77). Interesantno je pomenuti, s obzirom na prethodno pomenutu periodizaciju audio-tehnike koju Mijić navodi, a koju prepoznajemo i u medijskoj kulturi, periodizaciju i klasifikaciju koju Milan Milojković sprovodi na osnovu tehnoloških aspekata, to jest, uređaja na kojima su realizovana određena muzičkih ostvarenja. Tako, „analogni modernizam“ označava, približno, period između kraja četrdesetih i početka osamdesetih godina u kojem su nastala dela ostvarena analognom elektronskom opremom u posleratnim elektronskim studijima, dok „digitalni modernizam“ obuhvata period od pedesetih godina do početka osamdesetih i ostvarenja nastala pomoću mejnfrejm računara. Ova dva perioda se evidentno preklapaju, pri čemu dolazi do hibridizacije elektronskih studija. U postmodernističkom periodu oba vida modernizma „postepeno prerastaju u neku od paradigmi računarske muzike 80-ih godina“ (Milojković 2020: 55).

¹⁸⁰ Sa računarom kao instrumentom u procesu zvučne sinteze eksperimentisali su još šezdesetih godina Džon R. Pirs (John R. Pierce) i Maks V. Metjuz (Max V. Mathews) (Hofman 1995: 67).

¹⁸¹ Interesantno je da su izdanja Bečkih novogodišnjih koncerata obično pratila aktuelne inovacije na polju audio-vizuelne tehnologije (upor. Maglov 2013).

osamdesetih godina (1982/3), takođe se pojavljuje mogućnost da se „(...) različiti digitalni (i prilagođeni analogni) elektronski muzički instrumenti (...) mogu kontrolisati jedinstvenim komunikacionim sistemom, odnosno opremom (hardware) i kompjuterskim programom (software) poznatim kao *MIDI* (*Musical Instrument Digital Interface*)“ (Hofman 1995: 47, istakao autor). U narednim godinama, usledile su različite forme digitalnih nosača zvuka, poput digitalnih audio i kompakt kasete, mini-diska, DVD-a (upor. Holmes 2006: 54, 76).

Pojava personalnih računara, odnosno, softvera koji su omogućavali digitalnu obradu i montažu zvuka, poput *Pro Tools*-a (1991), bila je značajan korak dalje ka ‘digitalnoj revoluciji’. Upotreba računara uticala je na audio-formate i na način rada, koji je podrazumevao baratanje digitalnim podacima, umesto, na primer, magnetofonskom trakom kao fizičkim, opipljivim predmetom. Prema mišljenju britanskog producenta, kompozitora i teoretičara Sajmona Zagorski-Tomasa, novi interfejsi koje podrazumeva upotreba novih tehnologija važni su koliko i same tehničke karakteristike novih uređaja, s obzirom na to da i promena u fizičkom izvršavanju zadatka koju promena interfejsa implicira pravi razliku u konačnom zvučnom rezultatu (Zagorski-Thomas 2014: 126).¹⁸² Pored toga, potreba umetnika i producenata da rade u velikim, institucionalnim (na primer, radijskim) studijima se smanjila, s obzirom na to da su potrebnu opremu mogli da instaliraju i u svojim, privatnim studijima i da funkcijama dostupnim na računaru zamene pojedinačne digitalne instrumente. Ovaj trend započeo je sa portastudiom (jeftiniji modeli kasete sa mogućnošću višekanalnog snimanja) od 1979. godine, a nastavio se sa MIDI sistemom (Zagorski-Thomas 2014: 109).¹⁸³

Najzad, u poslednjoj deceniji 20. veka pojavili su se kompresovani audio-formati – zvučni fajlovi smanjene veličine putem dostupnih digitalnih algoritama za kompresiju i

¹⁸² Kao fundamentalni obrt (!) u tehnološkom okviru u kojem su muzičari aktivni kao korisnici tehnologije za snimanje zvuka, Zagorski-Tomas navodi „reprezentaciju muzike kao vizuelnog paterna koji je merljiv u odnosu na vremensku matricu“ (Zagorski-Thomas 2014: 135).

¹⁸³ Ipak, to nije bio prvi put da se dogodio procvat malih, privatnih studija. Cena i dostupnost tehnologije je uvek bila značajan faktor koji je određivao ko i na koji način koristi uređaje za snimanje i reprodukciju zvuka. Tako je neposredno nakon Drugog svetskog rata, prema Zagorski-Tomasu, došlo do buma novih, malih studija i privatnih diskografskih kompanija zahvaljujući relativno jeftinoj tehnologiji magnetnog snimanja (Zagorski-Thomas 2014: 109). Dej takođe uočava procvat malih kompanija koje su, u slučaju umetničke muzike, bile posvećene snimanju manje poznatog repertoara, a koji objašnjava relativno jeftinim magnetofonima, trakama i mikrofonomima, kao i voljom velikih kompanija da za malu cenu obezbede izradu ploča sa mastera, pod uslovom da repertoar nije konkurentan njihovom (Day 2000: 95). Međutim, ovaj uzlet manjih kompanija je prekinut sa pronalaskom kompleksnijeg i skupljeg višekanalnog magnetnog snimanja, koje su u tom trenutku mogle da priušte samo radio-stanice i velike diskografske kompanije (Zagorski-Thomas 2014: 109). Podsećam i na primer kvadrofonijske koja, zbog toga što je bila skupa investicija čak i za velike institucije, nije ušla u širu upotrebu. Sa druge strane, kako primećuje Srđan Hofman, razvoj i logika tržišta u poslednjoj deceniji 20. veka uticali su na sve češću proizvodnju ‘revolucionarnih’ načina elektronskog generisanja zvuka i novih tipova elektronskih instrumenata (Hofman 1995: 65), što otvara prostor za diskusije o uspostavljanju tehnologija za produkciju zvuka kao konzumerističkog proizvoda (Zagorski-Thomas 2014: 137–138).

dekompresiju, kako bi njihovo ‘podizanje’ i ‘skidanje’ (*upload – download*) sa Internet platformi bilo brže i jednostavnije. Takvi formati su MP3 (1992/7), AAC (*Advanced Audio Coding*, 2001), WMA (*Windows Media Audio*) (Holmes 2006: 55–56), a odgovarajući uređaji za reprodukciju su MP3 plejer (1998) i iPod i servis iTunes (2001). Mogućnost njihovog prenosa bez fizičkog nosača u vidu diska, već putem Internet platformi, vodilo je ka radikalnom obrtu u audio-tehnici, muzičkoj industriji, pa i produkciji i recepciji muzike u medijskoj kulturi 21. veka.

4.7. *Hi-Fi*: estetika perfekcije

Za period snimanja i reprodukcije zvuka u medijskoj kulturi 20. veka, koji je obuhvaćen glavnim studijama slučaja u ovoj disertaciji, karakteristična je estetika ‘visoke vernosti’/‘verodostojnosti’ (*high fidelity*), odnosno, svojevrsna ‘estetika perfekcije’ (Hamilton 2003). U pitanju je period modernizma audio-tehnike (prema Mijiću), koji, kako je istaknuto, obeležavaju stalna usavršavanja analogne tehnologije i postavljanje visokih kvaliteta zvuka. Nasuprot tome, period postmodernizma, koji je u drugim oblastima saznanja obeležen odustajanjem od velikih narativa spram dozvoljavanja pluralnosti, u audio-tehnici i formiranju zvučne slike takođe karakteriše pluralnost mogućih rešenja i odbijanje jednog, dominantnog standarda zvuka. To je takođe prouzrokovano pomenutom dostupnošću tehnologije, koja više nije vezana za institucije u kojima radi mali broj pojedinaca. U tom smislu, potenciranje *Hi-Fi* kvaliteta zamenjeno je vrednovanjem praktičnosti, udobnosti upotrebe i dostupnosti, a time je i ‘estetika perfekcije’ zamenjena drugim, raznorodnijim kvalitetima koji se očekuju od zvuka i muzike (upor. Zagorski-Thomas 2014: 218–219). Kako je visok kvalitet zvuka vremenom počeo da se povezuje i sa komercijalnim izdanjima, prihvatanje lo-fi estetike (nasuprot *Hi-Fi* perfekcionizmu) predstavljalo je jedan vid otpora komercijalizmu i vrednostima srednje klase (upor. Isto: 222–223).

Termin *Hi-Fi* se već od tridesetih godina 20. veka pojavljuje u kontekstu marketinga, odnosno, reklamiranja audio-uređaja i njihove navodne sposobnosti da reprodukuju zvuk veran ‘originalnom’, neposredovanom zvuku (Holmes 2006: 136). S razvojem i stalnim usavršavanjem audio-tehnike, interesovanje za *Hi-Fi* je raslo. S jedne strane, ono je rezultiralo pojavom audiofila, posvećenika audio-tehnologiji čija je pasija, navodno,

prevashodno vezana za tehnološke karakteristike reprodukcije, a ne nužno za snimljeni sadržaj (upor. Day 2000: 62).¹⁸⁴

S druge strane, konstrukcija ovog zvuka ‘visoke vernosti’ vodi ka uspostavljanju pomenute ‘estetike perfekcije’. Slušanje muzike u medijskoj kulturi prve polovine 20. veka značilo je znatno veću izloženost većeg broja slušalaca profesionalnom muziciranju nego ikada ranije, s obzirom na repertoar dostupan na pločama i putem radio prenosa. U tom smislu, i slušaoci su od muzičara očekivali izvođenja bliža onima koja su mogli da čuju putem medija. Ovakva očekivanja su se intenzivirala u drugoj polovini 20. veka, što je bio rezultat mogućnosti koje su snimanje na traku i njena manipulacija i montaža dozvoljavali, kao i reprodukcije na LP pločama. Kako su reputacije izvođača tada već uveliko zavisile od njihovih snimljenih izvođenja, publika je isti standard muziciranja očekivala da čuje i na koncertnom podijumu (prema Day 2000: 156–157, Zagorski-Thomas 2014: 201, 216).

‘Visoka vernost’ zvuka svakako je konstrukt. Jedna od značajnijih debata u svetu umetničke, remedijalizovane muzike, jeste ona između pobornika i protivnika kreiranja snimka umetničkog dela (recimo, Betovenove sonate ili Bahove fuge) uz pomoć tehnika montaže (*tape splice*). Međutim, čak i kada je snimak muzičkog dela ostvaren u celini, bez intervencija, ili kada je u pitanju snimak koncertnog izvođenja, zvučni rezultat je uvek posebna kreacija, ona koja je posredovana audio-tehnikom i prilagođena uzusima medija putem kojih se emituje (radija i/ili ploče, na primer). Drugim rečima, zvučni doživljaj u kontekstu medijske kulture 20. veka, kojem je recipijent izložen, uvek je artificijelan i rezultat je kooperacije između ljudi i tehničkih uređaja. Rečima Zagorskog-Tomasa: „...ne postoji ništa više od procesa ‘hvatanja’ u snimanju zvuka, nego što postoji u fotografiji ili filmu“ (Zagorski-Thomas 2014: 122). U pitanju su uvek elektronske, šematske reprezentacije zvučnog događaja, a kreiranjem takvih reprezentacija (bilo vizuelnih, bilo auditivnih), kreira se nešto fundamentalno drugačije od same stvari.¹⁸⁵ U tom smislu, reprezentacija izvođenja – njegov snimak – može biti manje ili više ubedljiva, ali ne može biti realistična u apsolutnom smislu, jer konačni rezultat zavisi, između ostalog, i od karakteristika tehničkih posrednika i

¹⁸⁴ Dej ističe rodne stereotipe u ovom narativu, s obzirom na to da su muškarci ti koji su uvek kolekcionari (Day 2000: 62), te da se oni i interesuju mahom za tehničke aspekte slušanja muzike na novim uređajima, za razliku od žena. Ovaj stereotip opstao je u industriji advertajzinga do poslednje decenije 20. veka (Day 2000: 62–63).

¹⁸⁵ Naravno, posebno pitanje je da li i ‘sama stvar’ – određeni autentični zvučni entitet smatramo referencijalnim za snimljeni zvuk – ima samo jednu, prepoznatljivu ontološku srž ili je i ona podložna različitim razumevanjima i interpretacijama.

načina na koje su upotrebljeni, a koje jesu integralni deo rekordabilnog zvučnog rezultata (Isto).

Snimanje u studiju, sa namerom da izvođenje bude dostupno u sistemima reprodukcije putem radija i/ili nosača zvuka, realizuje se uz pomoć opreme koja je dizajnirana imajući u vidu mogućnosti manipulacije i oblikovanja zvuka. Način na koji se preferira da se vrši to oblikovanje u određenom periodu zavisi od toga kakav kvalitet zvuka se smatraje poželjan: 'estetiku perfekcije' karakteriše težnja ka redukciji šuma i oblikovanju niskih i visokih frekvencija na taj način da konačni rezultat daje utisak jasnoće i dubine (Zagorski-Thomas 2014: 124, 217–218). Kako se ovom kvalitetu težilo u unapređivanju tehnologije, tako je i zvuk koji je bilo moguće produkovati i reprodukovati na kompakt disku, a koji je – kako je istaknuto – upravo bio jasniji, briljantniji i dublji od onog na LP pločama, tako je i kompakt disk smatran vrhuncem kvalitativnih vrednosti ovog perioda. Međutim, jasnoća i dubina, kao kvaliteti, nisu rezultat vernosti snimljenog zvuka njegovom referentnom 'originalu', već rezultat manipulacije zvukom na taj način da se određene karakteristike u njegovoj reprezentaciji istaknu, a druge stave u drugi plan (Isto: 125). Ovde se uočava dvosmernost odnosa između konstruisanog zvuka i očekivanja publike: dok je sam snimljeni zvuk kreiran kao šematska reprezentacija zvuka koji publika očekuje da čuje uživo, nužno drugačiji zvučni rezultat te šematske reprezentacije povratno je uticao na očekivanja publike, čije se razumevanje standarda koncertnog izvođenja modifikovalo u odnosu na zvuk koji čuje putem medija (upor. Isto: 216).

U ovom kontekstu potrebno je istaći dva problema: jedan se odnosi na pominjano 'brisanje' medija u medijskoj kulturi, a drugi na vrstu muzike koja je u pitanju u kontekstu stvaranja zvučnih, šematskih reprezentacija. U vezi s 'brisanjem' medija, karakteristična je težnja da se intervencija putem elektronskih medija poništi u recepciji snimljenog zvuka onda kada se insistira na 'visokoj vernosti' određenih snimaka, naročito onih koja su, prividno, ostvarena bez 'agresivnijih' intervencija poput montaže snimljenog izvođenja i sastavljanja finalnog snimka od više snimaka delova kompozicione celine. S druge strane, u ovom odeljku teksta kao referencijalno uporište poslužila je umetnička (vokalna/instrumentalna/vokalnoinstrumentalna) zapadnoevropska muzika. Slični postupci 'brisanja' medija uočavaju se u zanemarivanju mere do koje su različiti (neki više od drugih) žanrovi popularne muzike neodvojivi od tehnike muzičkog studija i medija putem kojih su reprodukovani. Nasuprot tome, karakteristično je da transparentniji pristup elektronskim

medijima, odnosno, otvoreniji odnos prema upotrebi medija imaju, na primer, eksperimentalne prakse – poput radiofonije – u okviru kojih su u centru pažnje upravo nove zvučne konstrukcije, odnosno, mogućnosti da se te konstrukcije realizuju upotrebom elektronskih medija. U pitanju su umetničke prakse koje su integralno vezane za nove medije.

U tom smislu, produkcija i recepcija muzike u medijskoj kulturi 20. veka i odnosi pregovaranja (medijacije!) koji se uspostavljaju između muzičkih praksi i medijske kulture, kreću se između ‘brisanja’ tehničkog medija (karakterističnije za muziku koja je izložena u medijskoj kulturi) i punog prihvatanja tehničkih i estetičkih mogućnosti kompleksnog sistema medija kao tehnološkog okvira u kojem se vrše eksperimenti i teži se novim saznanjima (karakterističnije za muziku koja pripada nišama u okviru medijske kulture, njenim graničnim područjima). Ovo se takođe može razumeti i u odnosu na industriju (kako muzičku, tako i industriju audio-tehnike), to jest, na tendenciju industrije da sporije prihvata inovacije (Tschmuck 2012: 230–231, Day 2000: 17, 211, 78–79) i da teži da u upotrebi – to jest, u tržišnoj ponudi – zadrži one uređaje (tehničke segmente medijske kulture) koji već donose profit.¹⁸⁶ Iz toga proizilazi da će i muzičke prakse koje su više vezane za tržište biti manje sklone eksperimentima sa tehnologijom i transparentnošću kada je u pitanju tehnologija (osim ukoliko je to deo poetike i nastupa). Dok eksperimentalne prakse teže različitim proširivanjima saznanja, mogućnostima umetničkog stvaranja, pa i „proširivanju svesti“ pomoću novih tehnologija (Stockhausen 1989: 14), u praksama čije su veze sa industrijom čvršće, repetitivnost proizvodnje, kao ključna odlika kapitalizma (Adorno i Horkhajmer 1974), rezultira sporim prihvatanjem inovacija i eksploatacijom kreativnih rešenja koja su potvrđeno uspela.

4.8. Rad u studiju za snimanje muzike/zvuka

Bilo da se realizuje snimak ostvarenja koja su od ranije poznata publici sa koncertnih izvođenja i koja su na ovaj način remedijalizovana, bilo da se stvaraju sasvim nova umetnička ostvarenja, studio za snimanje zvuka postaje ključni prostor u kojem se stvara/producira muzika. Studio, koji se, naročito u kontekstima umetničkog, eksperimentalnog stvaralaštva, poistovećuje sa svojevrsnom radionicom ili laboratorijom za

¹⁸⁶ Ovo ističe i Karlhajnc Štokhauzen, govoreći o ograničenjima prostorne reprodukcije zvuka putem zvučnika, i zvučnicima kao prelaznim sredstvima ka drugačijim tehnologijama (poput joniziranih čestica u vazдушnim jastucima): „Prirodno, industrija to pokušava da ukoči jer još uvek dovoljno zarađuje na zvučnicima“ (Stockhausen 1989: 22). U sličnom tonu, Pjer Šefer je primetio da je „intenzivna komercijalizacija zamutila vode za fundamentalno istraživanje“ (Schaeffer 2017: 52).

realizovanje zvuka/muzike, jeste specifična konfiguracija odnosa između aktera koji u tom prostoru deluju na određenim pozicijama (stvaraoci, inženjeri, tehničari, urednici itd), tehničkih uređaja koji su akterima na raspolaganju i samog prostora čija konstrukcija u krajnjoj liniji utiče i na dobijeni/stvoreni zvuk. Prostor određenog studija – njegov dizajn, veličina prostorije u kojoj su smešteni izvođači, te akustika studijskog prostora – postaje tako poseban alat (Zagorski-Thomas 2014: 102–103). Osim u elektronskom studiju tipa Elektronskog studija Radio Beograda, gde krajnji rezultat nije obavezno namenjen emitovanju putem elektronskih masovnih medija,¹⁸⁷ rad aktera u studiju i njihov odnos sa dostupnom tehnologijom nužno je usmeren (u smislu tehničkih uzusa, ali i kreativnih rešenja) činjenicom da će slušaoci krajnji zvučni rezultat slušati preko ploče ili putem radio-prenosa. U medijacijama aktivnosti aktera i tehnologije, te hijerarhija koje se nužno uspostavljaju između različitih aktera (Born 2009), u toku 20. veka formira se jedan sasvim novi kreativni prostor za stvaranje muzike, onaj koji pre rezonira sa savremenim idejama o kreativnosti kao distribuiranoj praksi (onoj koja se deli između aktera u različitim ulogama), nego romantičarskoj ideji o individualnom, usamljenom i izolovanom stvaraocu.

Jedna od posledica pojave novih tehnologija u sistemima elektronskih masovnih medija, odnosno, potrebe da se tim složenim tehnologijama upravlja, značila je i pojavu novih profesija – kako u kontekstu muzike, tako i, na primer, radio-drame kao konteksta u kojem će se institucionalno razvijati eksperimentalna radiofonija (upor. Depolo 1999: 59, 126). Pre svega, pored umetnika (autora i izvođača), važne uloge u studiju imaju ton-majstori, njihovi asistenti (u periodu analognih tehnologija), producenti i/ili urednici, kao i niz saradnika koje karakter i forma ostvarenja u nastanku zahtevaju (npr. režiseri, lektori, muzikolozi kao stručni muzički saradnici). U tom smislu, pozicija autora je destabilizovana/transformisana, iako se, kako je jasno i iz svedočenja stvaralaca na polju radiofonije intervjuisanih za potrebe disertacije, uloga autora ne poništava, već se uspostavlja jasna razlika između autora koncepta i onih koji realizuju autorove zamisli, te priznavanja ‘autorskog pečata’ dizajnera zvuka u tom smislu da se njihov doprinos razume kao autorstvo zvučne slike. Na (ne)prepoznavanje uloge dizajnera zvuka u muzičkim konstituentima medijske kulture 20. veka, svakako je uticala i „prećutna ideologija u akademskim napisima o produkciji fonograma, koja vrednuje umetnike iznad ‘pritiskivača dugmića’, a ‘pritiskivače dugmića’ iznad birokrata (*bean counters*). Sadašnji trend ka kompleksnijim i nijanisanijim

¹⁸⁷ Kako napominje Vladan Radovanović, određena ostvarenja nastala u Elektronskom studiju Radio Beograda bila su posebno pripremana za koncertna, a posebno za radijska izvođenja (Maglov i Radovanović 2019).

razumevanjima ovih kreativnih sistema/mreža počinje da preoblikuje ovaj balans“ (Zagorski-Thomas 2014: 108).¹⁸⁸

Vraćajući se na ideju realizacije ‘zvučne slike’ i njenog autorstva, evidentno je da uloga snimatelja nije samo pretpostavljeno (i, kako je istaknuto, suštinski nemoguće) ‘hvatanje’ zvuka, već konstrukcija specifične i prepoznatljive zvučne šematske reprezentacije. O mnogobrojnim kreativnim rešenjima koja dizajner zvuka može da iznedri svedoče i primeri iz popularne prakse, gde je zvuk Motauna (Motown), američke diskografske kuće za koju su snimali izvođači poput Ete Džejms (Etta James) i Madija Votersa (Muddy Watters), prepoznatljiv po zvuku koji su kreirali tamošnji dizajneri zvuka. U tom smislu, govori se o muzičkim producentima, koji ne samo da snimaju izvođače i miksovanjem i remiksovanjem izvođenja dizajniraju konačni muzički rezultat, već i doprinose kompozitorskim, aranžerskim, ali i organizacionim umećem, usmerenim ka tržišnoj strani produkcije nosača zvuka (Burgess 2014).

Iako se muzička produkcija umetničke muzike značajno razlikuje od produkcije različitih žanrova popularne muzike (gde muzika nastaje u toku procesa rada u studiju), producenti umetničke muzike su neminovno usvajali neka od iskustava svojih kolega angažovanih u snimanju drugih žanrova (Day 2000: 55). Međutim, sistem vrednosti u svetu umetničke muzike bio je takav da se ideja ‘celovitog’ izvođenja visoko vrednuje, te da među muzičarima čak postoji i otpor prema studijskom snimanju. Može se primetiti postojanje izvesnih netrpeljivosti između poklonika korišćenja raspoloživih kreativnih mogućnosti studijske tehnike i onih koji takve intervencije, na nivou poetike, smatraju stranim umetničkoj

¹⁸⁸ U radu koristim termin ton-majstor, s obzirom na to da je ta odrednica bila uobičajena u Radio Beogradu, te da se nalazi i na kartonima traka u Fonoteci Radio Beograda. Naziv ton-majstor je uveden u domaću sredinu iz nemačkog jezika i praktično je sinonim sa nazivom „dizajner zvuka“, koji je uveden iz engleskog jezika. Pored ovog, u praksi su bili i termini „tehničar“ i „snimatelj“. Tehničari su bili profesionalci zaduženi za puštanje presnimljenih emisija u direktnom emitovanju. Snimatelji su radili u studijima za pripremu dnevnih programa, dok su ton-majstori bili radili na snimanjima u produkcioniim studijima za snimanje klasične muzike i dramskog programa. Ton-majstori su u vreme analogne tehnologije imali svoje asistente. Naziv „tonac“, ponekad u upotrebi u svakodnevnom govoru, imao je pežorativno značenje: „U našem radiju mi smo tretirani kao ‘tonci’ – a to je manje-više pežorativno. (...) Ton-majstori svoj pravi status imaju pre svega u Dramskom programu gde uz reditelja stvaraju u svetu visoko cenjena radiofonska dela.“ (Jeremić 1994). Do 1997. godine nije postojala posebna katedra za snimanje i dizajn zvuka, pa su ton-majstori mahom dolazili iz srednje elektrotehničke škole (poneki i sa fakultetskim – inženjerskim zvanjem), ali su ključno znanje za rad na radiofonskim ostvarenjima sticali u praksi. O statusu ton-majstora u Radio Beogradu govori podatak iz još jednog članka o Jerkovićevom radu: „U ovakav društveni tretman ovog zanimanja spada, svakako: i nagrađivanje na radu (‘plata’): administrativno, recimo sekretarsko osoblje, može da računa na više od najuspešnijeg ton-majstora.“ („Čovek pored hiljade dugmića“ 1981). Sa otvaranjem Katedre za snimanje i dizajn zvuka na Fakultetu dramskih umetnosti, gde je jedan od prvih predavača bio upravo i Zoran Jerković, status ove profesije dobija nužnu prepoznatljivost i vrednovanje.

muzici (Gould 2009). Među prvim poznatim producentima umetničke muzike u svetu izdvajaju se Fred Gejzberg (Fred Gaisberg), Valter Lege (Walter Legge) i Džon Kalšou (John Culshaw) (Day 2000: 38–44, Eisenberg 2005: 95–99). Dostupna svedočanstva o načinu rada Gejzberga i Legea pre svega govore o njihovoj umešnosti u radu sa izvođačima, koje su podsticali na najbolje rezultate u uslovima rada u studiju, uz sugerisanje mogućih interpretativnih rešenja koja bi u tim uslovima – te, u krajnjoj liniji, na nosačima zvuka – dala najbolje rezultate.

U kontekstu ove disertacije potrebno je diferencirati tri tipa studija na koje se do sada direktno ili indirektno referiralo: 1) muzički studio/studio za snimanje muzike, 2) elektronski studio i 3) dramski studio. Njihove namene, a samim tim i konstrukcija, raspoložive tehnologije, te akteri koji u njima deluju, utiču i na njihove međusobne razlike. Ono što im je zajedničko jeste kontrolna soba ('režija'), u kojoj se nalazi mikseta (miks-pult, režijski sto) i do koga se sprovode, miksuju i remiksuju zvučne informacije realizovane na posebnim kanalima, koje zajedno čine konačni zvučni proizvod, ili, bar konačni zvučni rezultat u tom segmentu rada.¹⁸⁹ Kontrolna soba je u svakom tipu studiju odvojena staklenom pregradom od prostorija u kojima se nalaze izvođači, zbog komunikacije između aktera. Prostorije za izvođače mogu biti prostorija u kojoj se snimaju različiti izvođači, gde se nalaze instrumenti, kao i izolovana kabina, dok uređaje čine mikrofoni, zvučnici, pojačala, različiti instrumenti, reverberativne ploče, kompresori i ekvalizeri. Personalni kompjuter sa odgovarajućim softverima za snimanje i obradu muzike je takođe sastavni deo svakog savremenog studija za snimanje muzike.

Analogni elektronski studio sadrži istu opremu kao i profesionalni studio za snimanje muzike, sa tom važnom razlikom da se u njemu takođe nalaze i instrumenti za generisanje zvuka elektronske kompozicije. Do sedamdesetih godina, pojedinačni delovi elektronskog sintetizera bili su i fizički posebni instrumenti: oscilatori, generatori šuma, ring modulatori, filteri, generatori ovojnice i pojačala (Hofman 1995: 51–52). Postepena digitalizacija delova elektronskog studija vodila je ka hibridnim modelima analogno-digitalnih studija (Милојковић 2020). Elektronski studio Radio Beograda jeste studio hibridnog tipa (Isto). U tom smislu, specifičnosti elektronskih studija koji su u drugoj polovini 20. veka otvarani u

¹⁸⁹ Na primer, segmenti *Malog večnog jezera*, muzičko-poetskog radiofonskog dela Vladana Radovanovića, realizovani su u Elektronskom studiju Radio Beograda, Dramskom studiju (Studiju 10), a kompozicija sadrži i odlomke (citate) prethodnih, 'čisto' muzičkih autorovih ostvarenja. Konačnu zvučnu sliku ostvarenja – što znači, miksovanje svih segmenata – realizovao je ton-majstor Zoran Jerković.

Evropi i Americi pri radijskim institucijama, univerzitetima ili zahvaljujući tehnološkim/telekomunikacionim kompanijama, bile su upravo u tehnologiji koja je omogućavala kreiranje zvuka od ‘nule’, odnosno, ne samo modifikovanje postojećih zvučnih uzoraka različitog porekla, već generisanje zvuka potrebnog za realizaciju zamišljenog kompozicionog, muzičkog ostvarenja.

Najzad, treći pomenuti tip studija jeste dramski studio. Pored kontrolne sobe u kojoj se nalazi režijski sto, dramski studio čini prostrana soba za ‘izvođenje’, opremljena različitim površinama (za potrebe dočaravanja različitih fizičkih prostora u kojima se radio-drama odigrava), rekvizitima, panelima kojima se po potrebi ‘parceliše’ prostor studija, muzičkim instrumentima, kao i takozvanom ‘gluvom’ sobom, odnosno, prostorijom u kojoj nema reverberacije. Za dramske programe, odnosno, radio-drame u njihovim različitim formama (o čemu će biti reči u osmom poglavlju), takođe je važna upotreba zvučnih efekata – konkretnih zvukova, poput, na primer, polaska voza sa stanice, aviona, buke saobraćaja, određenih sirena itd. Kako bi se izbegla potreba da se ove vrste zvukova iznova snimaju za svaku dramu u kojoj bi mogli biti potrebni, u okviru radio programa formira se *efektoteka*, zbirka zvučnih efekata snimljenih na trakama ili drugim nosačima zvuka. U pitanju su efekti koje su realizovali ili snimatelji radio-stanice u pitanju, ili su efekti dobijeni iz neke od istovrsnih zbirki većih, inostranih stanica (poput BBC-a). Efektoteka Radio Beograda se trenutno nalazi u galerijskom prostoru Studija 8, sadašnjeg Dramskog studija namesto Studija 10 koji se nalazio u Makedonskoj ulici i koji je srušen 2013. godine,¹⁹⁰ a u njoj se čuvaju kako snimci realizovani ‘u kući’, tako i oni dobijeni iz drugih stanica. Interesantno je, s obzirom na veze između Produkcije gramofonskih ploča i Radio Beograda, pomenuti da se na nekoliko ploča sa etiketom Jugodisk, pored snimaka muzike namenjenih tržištu, nalaze i snimci efekata realizovanih za interne potrebe Radio Beograda.¹⁹¹

Ovo poglavlje bilo je posvećeno pregledu najznačajnijih tehnoloških pojava koje su postale deo sistema masovnih medija. Kao što sam istakla, argumentovala sam razloge zbog kojih smatram 1878. godinu (kao godinu proizvodnje fonografa) godinom medijskog obrta u muzici. Moglo bi se reći da se u toku 20. veka javlja nekoliko ključnih ‘događaja’ koji bi isto

¹⁹⁰ Videti emisiju „Obrana Studija deset“ iz serijala *Trezor*. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=bsOiED4TwqM> (pristupljeno 11.04.2021).

¹⁹¹ Jugodisk se u ovom kontekstu odnosi na etiketu koju su nosila izdanja Radio Beograda od nabavke prvih presa za štampanje ploča 1951. godine, a ne na istoimenu diskografsku kuću aktivnu od 1968. godine na prostoru bivše Jugoslavije. Ploče Jugodiska nastale u periodu od 1951. do kraja pedesetih godina su svedočanstva početnih težnji za uspostavljanjem diskografske kuće u okviru Radio Beograda, iz koje je 1959. godine formalno nastala Produkcija gramofonskih ploča RTB.

tako mogli da se razumeju kao tačke preokreta, svojevrsni ‘manji’ obrti, poput pojave gramofona i gramofonske ploče (1887) pojave elektronskog snimanja (1925), upotrebe magnetofona u široj upotrebi i početka proizvodnje LP vinilnih ploča (1948) ili pojave kompakt-diska (1983). Pored toga, treba imati u vidu da se nabrojani tehnološki ‘događaji’ nisu podjedanko ‘osetili’ u svim delovima sveta: distribucija tehnologije zavisila je od brojnih istorijskih, geografskih, ekonomskih i društvenih činilaca. O lokalnim specifičnostima biće reči u poglavljima koja slede. S druge strane, razumevanje pojedinačnih tehnoloških događaja kako u sistemu masovnih medija, tako i u odnosu na mišljenje muzike u medijskoj kulturi, umnogome zavisi od disciplinarnog polazišta. Ono što, ipak, smatram najvažnijim u ovom kontekstu, jeste činjenica da se tek nakon pojave fonografa krajem 19. veka uopšte moglo razmišljati o mogućnosti snimanja i reprodukovanja zvuka, nakon čega dolaze sve druge ‘razrade’ ove ideje.

Primeri koje sam odabrala kao studije slučaja u ovoj disertaciji karakteristični su po tome što ‘zahtevaju’ muzikološki pristup. U pitanju su prakse vezane za masovne medije, ali i karakteristični proizvodi ‘industrije sadržaja’. Umetnička muzika (‘klasika’) zahteva procese medijacije i prevođenja u novi medij. Iako je distribuirana putem masovnog medija i ima znatno više slušalaca nego ranije, njena ‘masovnost’ ne dostiže razmere popularne muzike.

S druge strane je radiofonija, koja se kao liminalna interdisciplinarna umetnička forma opire jasnom disciplinarnom prepoznavanju. Ipak, njome su se bavili mnogi kompozitori, a određeni teoretičari svrstavanju je u tejp muziku ili elektroakustičku muziku. Odabrala sam radiofonsku umetničku praksu pre nego elektroakustičku muziku zato što je u pitanju praksa neodvojiva od institucije, tehnoloških i materijalnih uslova rada radija. Pored toga što omogućava uvid u to kako tehnološki i institucionalni uslovi omogućavaju nove načine rada sa zvukom, daje se istorijska perspektiva o jednoj praksi kojom su se bavili i kompozitori. Ono što je, pak, od najvećeg interesa jeste da je u pitanju praksa organizovanog zvuka koja ima dodirne tačke sa muzikom. Analiza tih organizovanih zvučnih celina, njihovo uodnošavanje sa istorijom muzike, i inherentne reference na odeđene kompozitorske postupke ili prakse omogućavaju razmatranje formiranja jedne specifične umetničke prakse koja ne bi bila moguća pre ‘medijskog obrta’.

5. POČECI DISKOGRAFSKE INDUSTRIJE I POČECI EKSPERIMENATA U MEDIJSKOJ EKOLOGIJ: SVETSKI I DOMAĆI KONTEKST

U osvit 20. veka, svet više nije bio tih.

Sisters with Transistors (rež. Lisa Rovner 2021: 05'13'')

Toliko puta osetio sam se premoren smrtno premoren mišlju da iz svih prozora i vrata, pukotina i ko zna kojih poklopaca nad uzavrelim loncima odnosa kulja mehanička muzika.

Stanislav Vinaver (1935–36: 46)

S obzirom na to da su ključne studije kojima se detaljno bavim u disertaciji vezane za diskografiju i eksperimentalnu radiofoniju u drugoj polovini 20. veka, činilo se neophodnim da se, pre upuštanja u detaljniju raspravu o ovim praksama, posveti pažnja začecima diskografije i radiofonije krajem 19. i u prvim decenijama 20. veka, u svetu i kod nas. U pitanju je period neposrednih reakcija na medijski obrt u muzici, na uspostavljanje elektronskih masovnih medija i eksploataisanje muzičkih sadržaja u novoformiranoj industriji nosača zvuka, te na ispitivanje različitih načina na koje se novi mediji mogu koristiti za uspostavljanje hegemonije ideja o kulturi dominantnih društvenih grupa (kao što je to bio slučaj s programima britanske medijske korporacije BBC). Istovremeno, s opštim tehnološkim promenama i transformacijama zvučnog okruženja iniciranih novim bukama (automobila, aviona, fabrika i industrijskih postrojenja, većom frekvencijom stalno novih informacija dostupnih putem štampe i radija), uviđaju se nove umetničke tendencije u novoj medijskoj ekologiji. Neke od njih (faturizam ili eksperimenti sa snimanjem zvuka) biće izuzetno značajne za potonje radiofonske eksperimente u drugoj polovini 20. veka.

Ovo poglavlje odnosi se na period 'klasične' audio-industrije (upor. Mijić 2021), to jest na period od ostvarivanja prvih fonograma do perioda nakon Drugog svetskog rata u kojem se prelazi u 'moderno' doba audio-industrije i dostiže vrhunac analogne tehnologije. 'Klasični' period je vreme začetaka industrije nosača zvuka u okviru muzičke industrije, te uspostavljanja redovnog radijskog programa i određenih standarda i očekivanja u vezi s muzikom koja je bila emitovana putem radio talasa. Drugim rečima, u 'klasičnom' periodu postavljene su osnove za dalja usavršavanja na polju diskografije i radiofonije u drugoj polovini 20. veka, kojima će pažnja biti posvećena u šestom i sedmom poglavlju disertacije.

Poglavlje je organizovano na osnovu nekoliko ključnih grupa problema koje je potrebno razmotriti i sagledati. Narativi o njima nužno se prepliću, pa primena hronološkog principa u okviru posebnih odeljaka nije bila prioritet. Pažnja će prvo biti posvećena osvrtu na muzičke repertoare na pločama i načinu na koji su uspostavljeni u okviru industrije nosača zvuka. Ovo pitanje će biti razmotreno u odnosu na prve diskografske kuće i njihove politike, koje su sprovedene širom sveta. Jedno od manjih tržišta bilo je i istočnoevropsko, te su se i na teritoriji Kraljevine Srbije, Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, te Kraljevine Jugoslavije (dalje: Kraljevina Srbija/SHS/Jugoslavija), mogle pronaći ploče sa snimcima lokalnih, ali i stranih izvođača. Kako su se tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka, kao i masovni mediji, formirali u zapadnom društvu (pre svega, u Sjedinjenim Američkim Državama, Velikoj Britaniji, Nemačkoj i Francuskoj), prvi deo poglavlja odnosi se na muziku u začetima medijske kulture u tom geografskom, društvenom i ekonomskom kontekstu. Iz njega su fonografi, gramofoni i radio uređaji bili eksportovani u druge zemlje. Tako su se i područja Srbije, potom Kraljevine SHS/Jugoslavije, uključila u mrežu masovnih medija i postala deo tržišta muzičke industrije.

Pojava radija (od treće decenije 20. veka) biće posebno razmotrena, s obzirom na to da je u pitanju medij koji je prvobitno posmatran kao konkurencija industriji nosača zvuka, da bi se potom interesi dveju industrija ipak ukrstili. Nakon komentara o osnivanju institucije BBC i uticaju koju je imala na radijske programe u svetu, pažnja će biti posvećena osnivanju Radio Beograda i njegovoj muzičkoj koncepciji, s posebnim osvrtom na takozvane ‘koncerte gramofonskih ploča’. Razmatranje ukrštanja interesa industrija demonstrirano je na primeru saradnje beogradskih prodavaca ploča s urednicima muzičkog programa Radio Beograda, koja je bila ostvarena pozajmicom ploča za emitovanje u programu. Pokušaj rekonstrukcije muzike u medijskoj kulturi Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije u prvoj polovini 20. veka svakako uključuje i recepciju muzike u medijskoj kulturi. Stoga, u ovom odeljku biće načinjen kratak osvrt na tekstove savremenika o muzici na gramofonu i radiju u časopisima *Muzika*, *Muzički glasnik*, *Glasnik muzičkog društva „Stanković“* i *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis*. Pored interesovanja za nosače zvuka u kontekstu masovnih medija, potrebno je, u nastavku, istaći i njihov značaj u okviru etnomuzikoloških istraživanja.

Sa ustanovljenjem redovnog radijskog programa, dramske izvedbe postale su njegov značajan segment, zajedno s muzičkim i govornim tačkama. One su, po uzoru na prakse u svetu, prvo obuhvatale prenose pozorišnih predstava sa beogradskih scena. Dok su, međutim,

inostrane radijske stanice ubrzo započele s produkcijom radio-drama namenjenih upravo ovom mediju, beogradski radio je svoju prvu originalnu radio-dramu emitovao 1954. godine (Деполо: 95, 133). U tom smislu, kada su u pitanju eksperimentalne prakse sa zvučnim medijima ili ideje na koje će se kasnije nadovezati umetnici posvećeni eksperimentima u radijskom studiju, primeri se mahom odnose na evropski umetnički kontekst. Određeni eksperimenti, poput onih sa bukom u stvaralaštvu italijanskih futurista, prethodili su širenju ideje zvuka/muzike kakva će biti razrađena u poetici Pjera Šefera i eksperimentalnih radiofonskih stvaralaca. U tom poslednjem odeljku, objasnio ću odnos između novih medijskih ekologija i avangardnih praksi oslanjajući se na istraživanje teoretičara kulture i medija Arnta Nibiša (Arndt Niebisch).

5.1. Prve diskografske kuće i njihovi repertoari

Kao što je istaknuto u prethodnom poglavlju, razmena patenata između kompanija *Columbia* i *Victor* 1902. godine dovela je do uspostavljanja tehničkih standarda koje je potom prihvatio i niz manjih kompanija. Ovaj period standardizacije odvijao se do sredine druge decenije 20. veka (upor. Tschmuck 2012: 32–33). Pored toga, kada se konkurencija između dve kompanije više nije odnosila prvenstveno na tehničke izume (iako su usavršavanja i u ovom pogledu bila konstantna tokom celog veka), borba za slušaoce se odvijala na terenu repertoara i ponuđenog sadržaja (upor. Tschmuck 2012: 23). Kada je reč o kompanijama *Victor* i *Columbia*, treba takođe imati u vidu da su se u njihovom okrilju, u nekom trenutku, našle gotovo sve diskografske etikete na koje nailazimo u izvorima o dostupnim pločama u Kraljevini Srbiji/SHS/Jugoslaviji tokom prve polovine veka. Među nekoliko izuzetaka su kompanija *Decca*, koja se održala na tržištu i u drugoj polovini veka, kao i *Edison Bell* – *Edison Bell Penkala*, koja je poslovala nezavisno od pomenutih dominantnih firmi.¹⁹²

¹⁹² *Victor Talking Machine* je kompanija koja je nastala 1901. godine udruživanjem američke grane kompanije Emila Berlinera sa kompanijom *Consolidated Talking Machine Co.* Eldridža Džonsona. Kompanija *Gramophone Co.* je londonska podružnica Berlinerove kompanije (upor. isto: 20–21), koja je na internacionalnom tržištu bila pozicionirana pod imenom čuvene etikete *His Master's Voice* (dalje: *HMV*) (Tschmuck 2012: 56), takođe upotrebljavane za *Victor* izdanja. S obzirom na popularnost i prepoznatljivost *HMV* loga, kompanija je postala poznata po njegovom imenu, te se i o *HMV* često govori kao o kompaniji, iako ona to nije bila. Zanimljivo je da Gramophone nije mogao da koristi etiketu *HMV* u Nemačkoj. *Deutsche Gramophon* (koji je osnovao Berliner 1898. godine), pripadao je kompaniji *Gramophone* (upor. isto: 28), do Prvog svetskog rata, kada ga je konfiskovala nemačka vlada, a potom kupila kompanija *Polyphon* sa sedištem u Lajpcigu. U okviru Nemačke, *Polyphon* je prodavao gramofonske ploče sa logom *HMV*, dok je na inostranom tržištu, zbog prava koja su imala *Victor/Gramophone*, bila u upotrebi etiketa *Polydor* (upor. isto: 35). U okviru kompanije *Gramophone Co.*, sa sedištem u Hajsu (Engleska), do tridesetih godina 20. veka nalazile su se različite podružnice (upor. Isto: 58). Za domaći kontekst je interesantno da se u sastavu ove korporacije nalazila i kompanija *Marconiphone* (London), većinski vlasnik akcija Radio Beograda od njegovog osnivanja do nacionalizacije 1939. godine. Etiketa *Zonophone*, na koju nailazimo u najstarijim katalozima domaćih

Prvi cilindri i diskovi postavljali su značajne prepreke kada je u pitanju repertoar koji je bilo moguće snimiti, kako zbog trajanja kompozicija, tako i zbog izvođačkog aparata (s obzirom na ograničenja mehaničkog snimanja). Zbog toga su repertoar prvih nosača zvuka činile kratke pesme (poput popularnih melodija ili nacionalnih himni), marševi, polke i valceri, salonski komadi, popularne operne arije i kratki instrumentalni stavovi. Pretpostavka je da je prvi snimak izvođenja umetničke muzike na voštanom cilindru realizovao pijanista Jozef Hofman (Joseph Hofmann) 1887. godine u laboratoriji Tomasa Edisona (Day 2000: 1), a da je prvo snimljeno izvođenje odlomka iz opere uvertira iz opere *Fra Diavolo* Danijela Obera (Daniel Auber), koju je na cilindru snimio violinista Alfred Amrhajn (Alfred Amrhein) 1889. godine (Holmes 2006: 87). Prvim snimcima izvođenja uživo smatraju se oni sačinjeni u Vestminsterskoj opatiji i u Kristalnoj palati u Londonu za kompaniju *Edison Phonograph*. U pitanju su delovi izvođenja Hendlovog (Georg Friedrich Handel) oratorijuma *Izrael u Egiptu* 1888. godine (Isto: 218). U ovom periodu je takođe karakteristično da se na mnogim nosačima zvuka nisu navodila imena izvođača, s obzirom na to da ona nisu smatrana bitnim koliko sadržaj cilindra/ploče, a na prvom mestu je još uvek bila atraktivnost ‘mašine koja govori’.

Jedna od ranih strategija izdavačkih kuća bila je da pošalju inženjere u različite krajeve sveta, kako bi snimili lokalne izvođače (Tschmuck 2012: 21). U pitanju su bili kako popularni lokalni izvođači, tako i izvođači iz naroda koji su negovali folklorne tradicije specifične za određene krajeve. Kompanija *Victor Talking Machine/Gramophone Co.* rano je uočila značaj repertoara kao sredstva za pridobijanje kupaca jednom kada su industrijski standardi uspostavljeni. Prema Čmuku, predstavnici kompanije Fred i Vil Gejzberg (Fred

prodavaca (upor. Palić 1913), od 1903. godine je takođe pripadala kompaniji *Gramophone* (Isto: 29). *Columbia International Ltd.*, sa sedištem u Londonu bila je konglomerat u čijem sastavu su se nalazile *Columbia Phonograph*, Njujork, *Columbia Graphophone*, London i *Carl Lindström Ag*, Berlin. U okviru poslednje nalazio se *Odeon* (upor. isto: 32), koji je time potpao pod okrilje *Columbia International Ltd.*, kao što je to slučaj i s kompanijama *Pathé* i *Parlophone*, koje je prisvojila londonska *Columbia* (upor. isto: 57). Od 1899. godine, kompanija *Columbia* se intenzivno širila u Evropi, otvarajući podružnice u Parizu i Berlinu, koje su dalje upravljale poslovanjem i kancelarijama u drugim zemljama Evrope. Tržište u Srbiji pokrivala je pariska podružnica (Tschmuck 2012: 28). Do 1931. godine, *Columbia* i *HMV* su osnovale konglomerat *EMI (Electrical and Musical Industries Ltd.)*. *Edison Bell* kompanija (u svojim različitim formacijama) nalazila se van ovih konglomerata, ali je, po uzoru na njih, širila svoje delovanje na lokalno tržište. Jedan od rezultata te strategije je i pokretanje kompanije *Edison Bell Penkala* u Hrvatskoj/Kraljevini SHS 1927. godine (upor. Ceribašić 2021: 329). O osnivanju i aktivnostima kompanija *Brunswick*, *Columbia*, *Decca*, *Deutsche Grammophon*, *Edison Bell*, *Pathé Frères*, *Victor Talking Machine Co.*, videti takođe Holmes 2006: 36–37, 50–53, 69, 73, 93, 229–231, 322–328. Pregledan izvor podataka o izdavačima i etiketima ploča na 78 o/m dostupnim u Britaniji (od kojih su neke relevantne i za domaće tržište) videti na web adresi: <http://early78s.uk> (pristupljeno 23.03.2022.).

Gaisberg, Will Gaisberg) upućeni su 1901. godine na ‘turneju’ po Evropi,¹⁹³ kako bi u hotelskim sobama snimili popularne pevače i muzičare, koje su odabrali lokalni agenti. Potom, matrice su slate u proizvodni pogon u Hanoveru, odakle su ploče bile proizvođene za svako od lokalnih tržišta (Tschmuck 2012: 25). Nakon iscrpljivanja sadržaja u Evropi, njihova ‘snimateljska ekspedicija’ proširila se na tadašnju Rusiju, odnosno, na snimanje jevrejskih kantora u Viljnusu, tatarskih pesama u Kazanju i gruzijskih horova u Tiflisu, a na jesen 1901. godine, putovali su u Indiju, Burmu, Tajland, Kinu i Japan (Isto). S obzirom na uspeh ovih ekspedicija u osvajanju lokalnih tržišta, kapaciteti pogona u Hanoveru nisu mogli da zadovolje potražnju, pa su otvoreni novi pogoni u Engleskoj, Francuskoj, Španiji, Autrougarskoj, Rusiji i Indiji (Isto).

Pošto su repertoar ranih nosača zvuka namenjenih tržištu ipak mahom činile popularne melodije, plesovi, marševi i slične, kraće kompozicije, na nosače zvuka se gledalo s nepoverenjem ili čak s određenom dozom omalovažavanja. Da bi se takav odnos prema nosačima zvuka promenio, diskografske kompanije su uvele strategiju angažovanja uglednih umetnika, pre svega operskih izvođača, iako su i sami umetnici ponekad delili negativan stav prema snimanju muzike. U tom smislu, na promenu odnosa umetnika prema ideji snimanja i reprodukovanja muzike značajno je uticao niz snimaka operskih arija (ukupno deset) koje je čuveni tenor Enriko Karuzo (Enrico Caruso) ostvario za *Gramophone Co.* 1902. godine. Međutim, Karuzo nije bio i prvi operski umetnik čije je izvođenje snimljeno na gramofonskoj ploči štampanoj u ekskluzivnoj seriji. Prvi takav snimak ostvario je Fjodor Šaljapin 1901. godine, takođe za *Gramophone* i sa snimeteljem Fredom Gejnsbergom. Šaljapin je u to vreme već bio čuveni pevač u Moskvi i Sankt Petersburgu (upor. Tschmuck 2012: 36–37). Uspeh ovog poduhvata, ograničenog na rusko tržište, podstakao je pokretanje ambicioznije serije ploča sa etiketom *Red Seal*, snimljenih 1903. godine u Karnegi holu (Holmes 2006: 154), kompanije *Victor*. Svakako, međunarodni uspeh snimaka koje je ostvario Enriko Karuzo doprineo je podizanju ugleda gramofonskih ploča i privlačenju pažnje na njihov sadržaj, a ne samo na atrakciju ‘mašine koja govori’. Karuzo je uživao prestiž zvezde Milanske skale u usponu, te je njegov iskorak u polje snimanja muzike podstakao i druge izvođače da slede njegov primer (Day 2000: 4). Nakon velikog uspeha pomenute serije izdanja, brojni izvođači

¹⁹³ Obuhvaćeni su: London, Pariz, Milano, Ciri, Hag, Beč, Budimpešta, Brisel, Lavov, Breslau, Kenigsberg, Sankt Petersburg, Stokholm i Helsinki (Tschmuck 2012: 25).

umetničke muzike potpisali su ugovore s vodećim kompanijama tog vremena.¹⁹⁴ Ovaj trend se nastavio i tokom narednih decenija.

Električno snimanje pružilo je mogućnost ponovne upotrebe starog, mehanički snimljenog repertoara,¹⁹⁵ ali i proširenje repertoara orkestarskom muzikom koja je, u prve dve decenije 20. veka, bila marginalno zastupljena zbog lošijeg kvaliteta snimka usled mehaničkog snimanja. S mikrofonom, otvorene su mogućnosti za niz orkestarskih snimaka (upor. Tschmuck 2012: 47–48, 59, 63). Među nekim od ranih orkestarskih snimaka ističu se Bahov (Johann Sebastian Bach) *Koralni preludijum* u d-moll-u, u izvođenju Filadelfijskog orkestra pod upravom Leopolda Stokovskog (Leopold Stokowski), a u izdanju *Victora* (Isto: 63). Kompanija *Columbia* je, sa druge strane, koristila nove mogućnosti za snimanje horova impresivnog sastava, kao što je hor od 4850 glasova koji izvodi italijansku božićnu pesmu *Adeste Fidelis* (Isto).¹⁹⁶ Pitanje prvenstva ostvarenog orkestarskog komercijalnog snimka, iako zanimljivo, nije od presudne važnosti kada se iz šire perspektive razmatra značaj ovih snimaka. Osim mogućnosti da se u zadovoljavajućem zvučnom opsegu i kvalitetu ostvare snimci segmenata značajnih simfonijskih dela, „snimanje orkestarskih dela je doprinelo trajnom ustanovljenju segmenta tržišta ‘klasične muzike’“ (Isto: 63–65, 122).

U ovom periodu dešava se i češće se primenjuje marketinška strategija koncepta ‘zvezde’, već ustanovljenog u popularnoj muzici, na ‘klasični’ segment (Isto: 63, 123). Međutim, dok je u drugoj polovini 20. veka niz gramofonskih ploča mogao da ‘stvori’ karijeru umetnika koji do tada nisu bili poznati širokoj publici (kao što je to slučaj, na primer, s dirigentom Herbertom fon Karajanom /Herbert von Karajan/), u prvoj polovini veka slava tadašnjih ‘zvezda’ zastupljenih na pločama proizlazila je prvenstveno iz njihove koncertne aktivnosti i onda je dodatno učvršćena snimcima na pločama (Isto: 123). Ova logika odabiranja izvođača u skladu je i sa strategijom izbora popularnih lokalnih izvođača za stvaranje lokalnih tržišta. U tom smislu, može se razumeti da su snimci čuvenih izvođača poput Karuza, Neli Melbe (Nellie Melba), Alfreda Kortoza (Alfred Cortot), Leopolda

¹⁹⁴ Interesantno je da se kao razlog Edisonovog značajno manjeg uspeha na tržištu navodi njegova nekonkurentnost kada je u pitanju repertoar koji je imao u ponudi, s obzirom na to da je prevashodno bio okrenut potrošačima iz ruralne Amerike, kojoj umetnička muzika nije bila atraktivna (upor. Holmes 2006: 91).

¹⁹⁵ Reizdanja postojećeg materijala na svaki novi nosač (njegova remedijacija!), u korak s razvojem tehnologije, uobičajena je pojava i u kasnijim decenijama 20. veka. Pojava LP ploče je prilika da se sadržaj odabranih ploča na 78 o/m ponovo izda, a slično se dešava i sa pojavama audio-kasete, kompakt diska, MP3 i srodnih formata (upor. Day 2000: 132, 218).

¹⁹⁶ Jedan sličan primer „megalomanije prouzrokovane marketingom“ (Tschmuck 2012: 63) predstavljaju i snimci Hora od 6600 i 2620 članova (*Columbia*, 9117), emitovani na Radio Beogradu 22.11.1930. (upor. *Радио Београд* 46/1930). Izvedene su dve duhovne pesme.

Stokovskog i drugih, namenjeni prvo publici kojoj su bili poznati iz koncertnih dvorana, a potom i onoj koja nije imala priliku da ih čuje uživo, ali je bila svesna njihovog statusa i čuvenja.¹⁹⁷ Kao što su angažovanje Karuza i njegova ‘zvezdana’ privlačnost uticali na promenu recepcije snimljene muzike kako kod umetnika, tako i kod publike i pokazali se uspešnim za pokretanje etikete ekskluzivne serije *Red Seal* ploča, tako je angažovanje Artura Toscaninija (Arturo Toscanini) i osnivanje Simfonijskog orkestra NBC ostvareno 1937. godine sa namerom da se podigne potražnja za istom serijom (sada u izdanju *RCA Victor*),¹⁹⁸ jer je njenu prodaju tada prvi put prerasla prodaja popularnih ploča (Holmes 2006: 325).

Iako je, dakle, umetnička muzika bila tražena među publikom u prvih nekoliko decenija 20. veka, popularna muzika je preuzimala primat, što se može pripisati nekolicini uticajnih činilaca.¹⁹⁹ Industrijska proizvodnja popularne muzike zasnovana je na potenciranju onoga što se pokazalo uspešnim i atraktivnim za auditorijum (a o čemu je mogla da posvedoči potražnja za pojedinim pločama i/ili zahtevi za emitovanjem određene muzike putem radija). Serijalnom proizvodnjom, eksploatacijom zanimljivog sadržaja na taj način da se reifikuje putem snimka, a potom ponavlja sa minimalnim izmenama, ostvarivan je nov ciklus potražnje. Drugim rečima, jednom pronađena uspešna ‘formula’ je dosledno sprovedena ponavljanjem na taj način da sadržaj deluje prepoznatljivo, ali i dovoljno drugačije tako da ne postane monoton. Indikativni su, na primer, programski blokovi ‘lake’ muzike emitovane sa gramofonskih ploča na Radio Beogradu u međuratnom periodu, pod nazivom „Sezonski šlageri“ (vidi npr. *Радио Београд* 3/1931: 15). Praćenjem ovog segmenta kroz nekoliko godina, uviđa se da u njemu preovladavaju šlageri i numere plesnog karaktera – tango, fokstrot, slou (*slow*), valcer, rumba, samba. Dok se osnovni afinitet prema šlagerima i muzici za igru nije menjao (muzika za igru je takođe redovno emitovana sa gramofonskih ploča, vidi npr. *Радио Београд* 37/1931: 19), smenjivale su se numere istog žanra koje su u određenom periodu postajale „moda sezone“ (Коцић и Миљковић 1979: 109).

Efekti medijskog obrta evidentni su kako u slučaju različitih vidova umetničke, tako i u slučaju žanrova popularne muzike. U slučaju umetničke muzike, angažovanje operских

¹⁹⁷ U ovom kontekstu, interesantni su muzički segmenti programa Radio Beograda naslovljeni „Da ne zaboravimo one, koje smo slušali u Beogradu“, „Naši poznanici sa beogradskih scena“, „Oni koje smo u Beogradu čuli i videli“, a u okviru kojih su emitovane ploče umetnika koji su gostovali u Beogradu (upor. *Радио Београд* 19/1931: 19). Ponekad su emitovane i ploče kao najava budućeg beogradskog gostovanja umetnika (upor. Koncert Tita Rufo, *Радио Београд* 12/1931: 11).

¹⁹⁸ Kompanija *RCA* kupila je kompaniju *Victor* 1929. godine (Holmes 2006: 324).

¹⁹⁹ O interesovanju slušalaca za pojedine vrste muzike, kao i promenama u tom interesovanju, videti u: Nikolić 2006, Срећковић 2007, Karan 2019.

zvezda kao i drugih umetnika čiji su nastupi bili traženi na koncertnim podijumima širom sveta dalo je novom mediju (gramofonu i gramofonskoj ploči) legitimitet i mogućnost da bude recipiran kao nešto više od igračke. Snimanjem umetnika i njihovih različitih interpretacija, uspostavljao se standard poželjnog načina izvođenja. Međutim, ova tendencija biće ispoljenija u drugoj polovini veka, s obzirom na tehnička ograničenja koja su ploče na 78 o/m nametale, kako u odnosu na kvalitet snimka, tako i u odnosu na moguće trajanje snimljenog materijala. U tom smislu, Timoti Dej ih čak smatra „razglednicama“ i „podsetnicima“ na živa izvođenja, ističući da tek sa LP pločama snimljena umetnička muzika zaista može da parira po zvučnom doživljaju onoj koja se izvodi na sceni (Day 2000). Dakle, osim minijatura, pojedinačnih stavova cikličnih instrumentalnih/vokalnoinstrumentalnih ostvarenja i operskih arija koje su se uklapale u moguće trajanje do 3, 4 minuta po strani diska, umetnička muzika bila je ‘osuđena’ na redukovanje na celine koje je nosač mogao da ‘ponese’. Ova tehnička karakteristika svakako je uticala i na formiranje slušalačkih navika, ili na učvršćivanje određenih navika koje su već postojale, a koje je medijacija podstakla. O slušalačkim navikama biće više reči u odeljku o recepciji.

Kada je u pitanju popularna muzika, može se reći da je industrija nosača zvuka, a potom i radija, svakako uticala na određene preferenci u interpretaciji, a njihovo ponavljanje postavilo ih je kao uzorne primere koje su sledile potonje generacije izvođača. Ovaj proces vodio je ka standardizaciji izvođenja pod uticajem diskografske industrije, što je posebno interesantno u kontekstu narodne muzike i uveliko razmatrano u etnomuzikološkim studijama (upor. Lajić Mihajlović i Đorđević Belić 2016, Ceribašić 2021: 336). S druge strane, kako je istakla etnomuzikološkinja Naila Ceribašić u slučaju *Edison Bell Penkala* produkcije, diskografska industrija može, takođe, biti značajan akter muzičkog diverziteta (upor. Ceribašić 2021: 337). Drugim rečima, medijacija muzike različitih žanrova odvija se između muzičara, producenata, predstavnika kompanija, recipijenata, koji dolaze iz sopstvenih tradiconalnih, profesionalnih, kulturoloških i ekonomskih miljea, rezultirajući snimljenim izdanjima koja su ostala kao artefakti nekadašnjih izvođačkih praksi. Takva svedočanstva o izvođačima s teritorija Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije ostala su prevashodno u vidu diskografske produkcije inostranih izdavačkih kuća, kao i produkcije *Edison Bell Penkala* pokrenute krajem četvrtdeceenije 20. veka. U daljem tekstu biće razmotreno posredovanje zakonitosti svetske muzičke industrije, diskografske industrije i radijske mreže na domaći teren, koje je rezultiralo pokretanjem ovdašnjeg lokalog tržišta i uspostavljanjem medijske kulture.

5.2. Rana diskografija na prostoru Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije

Već od početka 20. veka, reprodukcija muzike je izazivala radoznalost i pažnju na prostoru Kraljevine Srbije. U članku posvećenom prvom beogradskom 'koncertu' sa gramofonskih ploča, Raško V. Jovanović (1968: 6) navodi da se u pojedinim beogradskim kućama moglo naići na fonograf, a da je, prema izvorima iz tadašnje štampe na koje se poziva Jovanović,²⁰⁰ prvi gramofon posedovao književnik, inspektor poštansko-telegrafskog odeljenja Ministarstva privrede i istaknuti član Beogradskog pevačkog društva Dragomir Brzak. Brzak je ujedno bio i član Srpskog novinarskog udruženja, koje je predložilo održavanje javne prezentacije ovog uređaja. Prezentacija, čiji program nije sačuvan i za koju se pretpostavlja da je bila pre svega instruktivnog karaktera, održana je 13. maja 1900. godine u 20h u Domu Sv. Save, gde su se nalazile prostorije Udruženja. Članovi Novinarskog udruženja i njihove porodice su, prema izveštaju objavljenom dva dana kasnije, s velikim interesovanjem ispratili Brzakovo predavanje na kojem je demonstrirao reprodukciju glasova, pevanja i muzike (Isto). S obzirom na veliko interesovanje koje je ovaj uređaj izazvao, veće trgovine ubrzo počinju uvoz gramofonskih aparata i ploča. Jovanovićevim rečima, „gramofon je munjevito ‘osvojio’ beogradsku publiku“ (Isto). Na taj način, kako su rasle ponuda i potražnja, razvijalo se muzičko tržište za industriju nosača zvuka u ovom delu sveta.

Kako je istaknuto, strategija diskografskih kuća u njihovim prvim godinama rada bila je usmerena na snimanje lokalnih izvođača i lokalno popularnog repertoara. Praksa velikih kompanija koje su stremile proširenju (ili, preciznije, stvaranju) tržišta u različitim delovima sveta bila je da organizuju snimanja i, potom, produkciju snimaka lokalnih izvođača. U pitanju su bili najpopularniji izvođači, što je nekad značilo dramske i operne umetnike, nekad umetnike koji su nastupali u formama varijeteta, te izvođače narodne tradicije. Pošto mnoge sredine nisu imale svoje diskografske kuće koje bi bile posvećene prevashodno snimanju domaćih izvođača i repertoara,²⁰¹ snimci koje su ove inostrane kompanije ostvarile ostaju jedina svedočanstva izvođačkih praksi i repertoarske ponude početkom veka. S obzirom na to da o ranoj diskografiji u Srbiji još uvek nema opširnijih kritičkih studija, glavni izvori podataka bili su katalozi prodavaca i izdavača, programi časopisa *Radio Beograd* (od 1930. godine) na osnovu kojih se saznaje sadržaj emitovanih ploča, koje su istovremeno bile

²⁰⁰ U pitanju su tekstovi u listu *Male novine* objavljeni 13. i 15. maja 1900. godine (upor. Jovanović 1968: 6).

²⁰¹ Na teritoriji Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije nije postojala domaća izdavačka kuća do pokretanja kompanije *Edison Bell Penkala* 1927. godine.

u ponudi beogradskih trgovaca (upor. Maglov 2022a: u štampi), te katalogi zbirki starih ploča i opisi koje su pružili njihovi kuratori.

Određen broj gramofonskih ploča domaćih umetnika koje su sačuvane u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu potiče iz prve decenije 20. veka potiče. Iako se njihovo godište ne može tačno utvrditi, među najranije se ubrajaju glasovni zapisi Dobrice Milutinovića, Olge Ilić i Drage Spasić (Петровић 1978: 8).²⁰² Zavidan broj (oko 1000) gramofonskih ploča iz prve polovine veka nalazi se u fondu Narodne biblioteke Srbije (Aleksandrović 2007: 72), od čega se među najstarije ubraja snimak Verdijeve (Giuseppe Verdi) opere *Don Karlos* iz 1902. godine (*His Master's Voice*) (Isto: 73). Najstariji snimci izvođača iz Srbije u fondu Narodne biblioteke potiču, verovatno, iz 1907. i 1910. godine (Isto). Snimanja domaćih izvođača za komercijalne gramofonske ploče inostranih diskografskih kuća bila su u skladu s praksom koju su ustanovila braća Gejnsberg, opisanom u prethodnom odeljku. 'Snimateljske ekspedicije' na teritoriji današnje Srbije, kako ih opisuje Vesna Aleksandrović, započele bi

... dolaskom tehničara s vagonom punim opreme za snimanje u Beograd, Kikindu, Suboticu, Mostar i druge gradove. Načinio bi [snimatelj] veliki broj snimaka, nekada i do 100, jednog ili više izvođača i zatim bi snimke vratio u fabriku gde bi ploče bile proizvedene (Isto: 72).²⁰³

Prema Vesni Aleksandrović, oko 20 najranijih srpskih ploča snimljeno je u Beogradu oko 1900. godine, a izdate su deset godina kasnije. U periodu do Drugog svetskog rata, domaći izvođači su snimali za 55 inostranih izdavačkih kuća (Isto: 72–73), a među prvim kompanijama koje su imale 'snimateljske ekspedicije' u zemljama Balkana bila je *Gramophone Record*.²⁰⁴ U Narodnoj biblioteci su sačuvani snimci domaćih izvođača Joce

²⁰² Problem utvrđivanja godine objavljivanja ploče vezan je ne samo za najraniju diskografiju. Karakterističan je izazov sa kojim se suočavaju proučavaoci diskografije u različitim periodima, s obzirom na to da godina izdanja nije nužno objavljivana na samoj ploči (Weber 2001). Kada su u pitanju rane ploče, ističe se da one uglavnom nisu imale odštampanu godinu izdanja na etiketi, te da se ovaj podatak samo u slučaju malog broju ploča mogao pronaći ručno ugraviran na izlaznoj brazdi, uz etiketu (Aleksandrović 2007: 73).

²⁰³ Iako podaci o datumima snimanja izdanja nisu uvek poznati, kao ni o detaljima snimanja, u slučaju kompanije *His Master's Voice*, na primer, znamo da su tehničari boravili u Beogradu u tri navrata: 1925, 1927. i 1929. godine. U Kelijevoj bazi podataka, navode se sledeći podaci o datumima početka i završetka sesije, imenom snimatelja i oznakom serije matrice sa graničnim brojevima ostvarenih snimaka: 1) 08.05. – 12.05.1925, MJC Alexander, BT1391- BT 1442; 2) 27.11. – 08.12.1927, G W Dillnutt, BK 2583 - BK 2699; 3) 30.03. – 14.04.1929, A D Lawrence, BW 2327 - BW2440. Videti: <https://www.kellydatabase.org/PDF/Introductions/1921-1934%20RECORDING%20LOCATIONS.pdf> (pristupljeno 15.03.2022).

²⁰⁴ Dakle, u pitanju je kompanija koja je i započela stvaranje tržišta snimanjem lokalnih izvođača. Za sadržaje pogledati kataloge izdavačkih kuća: https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikalZvuk/katalogi_izdavackih_kuca

Mimike, Stevana Bačića Trnde, klarinetiste Milana Bušina, Tamburaškog društva SREM, Muzike kraljeve garde, glumca-komičara Petra Hristilića, Mijata Mijatovića, Sofke Nikolić, Teodore Arsenović, Živojina Tomića, te snimljenih dela kompozitora Stevana St. Mokranjca, Stevana Hristića, Isidora Bajića, Stanislava Biničkog, Milivoja Crvčanina, Petra Konjovića (Isto 73–74).²⁰⁵ U zbirci gramofonskih ploča Muzeja pozorišne umetnosti, ističu se snimci Živojina Tomića uz pratnju orkestra Državne opere u Berlinu s Verdijevim (Giuseppe Verdi) repertoarom (1925), Đoke Jovanovića, soprana Lize Popove (1927), kao i ploče Zlate Đunđenac, Nikole Cvejića, Stanoja Jankovića, Georgija Jurnjeva, Ksenije Rogovske, Dragog Petrovića, Vladete Popovića, Sofije Drausalj, Milana Pihlera, Marija Šimenca, Neonile Volevač, Rudolfa Ertla, Anite Mezetove i drugih (Петровић 1978: 8, upor. Petrović 1973). Iako su operete i komadi s pevanjem bili popularni kod beogradske publike predratnog i međuratnog Beograda, sačuvano je malo ploča sa ovom muzikom, dok je velik broj ploča s ‘produkcijama’ i šalama, što, ističe Petrovićeva, „govori nesumnjivo i o njihovom visokom tiražu i istovremeno svedoči i o ukusu potrošača“ (Isto). Među njima autorka ističe tri ploče s parodijom Brane Cvetkovića *Artiljerija rustikana*, veoma popularne među savremenicima i potonjim generacijama.²⁰⁶ Pored pomenutih zbirki sačuvanih ploča, detaljniju sliku o dostupnim diskografskim izdanjima pružaju katalogi prodavaca i izdavača.²⁰⁷ Među najranijim primercima sačuvanih kataloga su oni iz trgovina Jevte M. Pavlovića (1909) i Mite Đ. Palića (1913). Palićev katalog je ujedno ilustrativan primer načina na koji je funkcionisalo uspostavljanje lokalnih tržišta.

(pristupljeno 15.03.2022.). Osim za kompaniju *Gramophone Record*, domaći izvođači su snimali za diskografske kuće *Columbia*, *Odeon*, *Pathé*, *Polydor*, *Zonophone*, *Edison Bell Penkala* i druge.

²⁰⁵ Jedan deo bogate zvučne građe na ranim pločama digitalizovan je. Videti: https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/virtuelna_brazda (pristupljeno 15.03.2022.).

²⁰⁶ Kako ističe Veroslava Petrović, priređivačica pomenutog kataloga, „od ukupnog broja naslova, kojih ima oko 470, najviše ih se odnosi (134) na operske arije u izvođenju domaćih i svetskih operskih umetnika. Veoma je malo sačuvanih snimljenih dramskih kreacija (šest naslova), ali su naši dramski umetnici najčešće snimali takozvane ‘produkcije’ (75 naslova) i recitaciju (16 naslova), dok su operski umetnici snimali narodne pesme i pesme iz komada (110 naslova) i ‘lied’ (64 naslova). Ovu zbirku upotpunjavaju ploče sa snimljenim orkestarskim i horskim izvođenjima (34) naslova. Horske kompozicije snimljene na pločama izvodio je uglavnom hor Narodnog pozorišta u Beogradu. Fragmenta iz opereta u ovoj zbirci je takođe veoma malo (sedam naslova)“ (Петровић 1978: 7).

²⁰⁷ Katalogi pomenutih prodavnica, kao i kompanija *Odeon* (za 1927/28. kao i 1930. godinu), *His Master’s Voice* (1928), *Edison Bell Penkala* (1927, 1931) dostupni su u digitalnom repozitorijumu Narodne biblioteke Srbije:

https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk?sort=title&year=&publisher=&type=datatype_book_b_a&language=&author= (pristupljeno 15.03. 2022.). Katalog izdavačke kuće *Columbia* za 1932. godinu dostupan je u digitalnom repozitorijumu Biblioteke Matice srpske: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/5412> (pristupljeno 15.03. 2022.). Bogate zbirke starih gramofonskih ploča i kataloga izdavača nalaze se i u privatnim kolekcijama. Zahvaljujem se kolekcionarima Saši Spasojeviću na plodotvornim razgovorima i delimičnom uvidu u njegovu zbirku.

5.2.1. Medijacije patriotizma i kapitalizma

Palićeva Trgovina gramofona i ploča u Pančevu započela je s izdavanjem i distribucijom srpskih gramofonskih ploča 1907. godine. Palić o razlozima otvaranja prodavnice i o prilici koja se pruža kupcima piše na sledeći način:

(...) pružam Srbinu bratu priliku da ne mora tuđe pragove obijati i tuđinu svoj novac izdavati da svoje potrebe kod svoga nabavi, da može za svoj novac kupiti pravu srpsku pesmu i svirku vaskolikog Srpstva slavnih pevača i pevačica, čuvena pevačka društva, Srbijanske andolije, sedoga guslara, vesela gajdaša, vojničku glazbu, tamburica, crkveno pojanje, govore, šale i doskočice, deklamacije i besede u svima jezicima (Palić 1913: 5).

Iako se na stranici digitalnog repozitorijuma Narodne biblioteke pominje „izdavanje i distribucija“ ploča u Palićevoj trgovini,²⁰⁸ nije jasno na kakvo se izdavanje misli, s obzirom na to da Palić svakako nije imao svoju izdavačku/diskografsku kuću. On je, naravno, mogao da uvozi ploče inostranih izdavača, te u tom smislu i piše:

Za nabavku robe stupio sam u vezu sa najjačim kućama celoga sveta, iz svake države nabavljam što je najbolje neobzirući se na cene, jer znam da dobra roba nikad nije skupa (Palić 1913: 5).²⁰⁹

Interesantan je spoj patriotskog tona kojima se nudi „Srbinu bratu“ ono što su popularni primeri muzike i razonode u srpskoj kulturi toga vremena, uz insistiranje na tome da kupac ne mora „tuđinu svoj novac izdavati“, s tonom kojim se naglašava kvalitet inostranih proizvoda koje Palić nabavlja i nudi u svojoj trgovini. Kao da Palić ovim cilja na privlačenje kako patriotski nastrojenih kupaca, tako i onih koji cene inostrani kvalitet, pragmatično se obraćajući različitim grupama. Naravno, sama Palićeva trgovina zavisila je od inostranih diskografskih kuća za nabavku gramofonskih ploča, dok su diskografske kuće, sa strategijom snimanja lokalno značajnih repertoara, ciljale upravo na patriotska osećanja (ili, bar, na podsticanje interesovanja za novi medij ponudom muzičkog repertoara koji je već proveren, poznat i omiljen) da bi stvorile potražnju. Ovo je posebno značajno s obzirom na to da je katalog štampan godinu dana nakon Balkanskih ratova 1912. i 1913. godine. Čitav odeljak Palićevog kataloga posvećen je snimcima govora sa ratišta, kao i vojnoj muzici ansambala kojima su upravljali Dragutin F. Pokorni i Stanislav Binički. Na ovom primeru vidimo kako

²⁰⁸ Vidi tekst na sajtu digitalnog repozitorijuma Narodne biblioteke Srbije: https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi_izdavackih_kuca (pristupljeno 04.05.2022.).

²⁰⁹ U pitanju su ploče kompanije *Gramophone* sa etiketom „Recording Angel“, u katalogu navedenom kao „pisaći Anđo“, Favorit (*Favorite*, Hanover), Jumbo (*Jumbo-Record*) i Jumbola (*Jumbola-Record*), Diadal (*Diadal Record*), Metafon (*Metafon-Record*), Premier (*Premier Record*), Odeon, Pathé (upor. Palić 1913: 8).

je težnja diskografskih kuća i industrije, koja je od svojih začetaka težila modelu globalnog, korporativnog kapitalizma, za šta je bilo potrebno širenje tržišta, uticala i na lokalnu ponudu gramofonskih ploča i podsticanje lokalpatriotskog narativa, a time, posledično, na ostvarivanje istorijski značajnih artefakata za istoriju muzike na ovim prostorima.

5.2.2. *Edison Bell Penkala*

Edison Bell Penkala je prva ‘domaća’ fabrika za proizvodnju ploča na teritoriji Kraljevine SHS-Jugoslavije, koja je osnovana 1926, započela sa radom 1927. i bankrotirala 1938. godine.²¹⁰ Kako je istakao Marković, do otvaranja prve domaće kompanije, „i tzv. domaća muzika [je] na neki način bila uvozna“ (1979: 17), s obzirom na to da je sva ‘domaća’ muzika objavljivana na pločama snimljena u pomenutim „snimateljskim ekspedicijama“ a potom izdavana u inostranstvu i uvožena u zemlju. Međutim, iako se status ‘domaće’ firme isticao u reklama firme *Edison Bell Penkala*, kao i u kasnijoj hrvatskoj literaturi o ovoj kompaniji (upor. Ceribašić 2021: 329), istovremeno je bilo poznato da je sama kompanija nastala u poslovnom dogovoru između kompanija *Edison Bell Ltd.* u Londonu i *Penkala Works Ltd.* u Zagrebu (Isto), s jednakim udelom kapitala. Ipak, razumevanje (ne)zavisnosti hrvatske/jugoslovenske firme dodatno otežavaju komplikovani odnosi između kompanija *Edison Bell Ltd.*, *Edison Bell Penkala* i *Edison Bell International*, osnovane 1928. godine (više o tome u Isto: 333). Pretpostavlja se da je jedan od presudnih faktora za uspostavljanje kompanije u Zagrebu bilo neprepoznavanje autorskog prava autora i izvođača muzike prema lokalnom zakonu iz 1895. godine, koji je bio na snazi sve do 1929. godine (Isto). U tom smislu, „EBP, zato, apsolutno nije imala (finansijke ili moralne) obaveze prema autorima muzike koju je uključivala u svoj katalog“ (Isto: 330).²¹¹

Kompanija *Edison Bell* je, udruživanjem sa kompanijom *Penkala*, demonstrirala sopstvene strategije decentralizacije poslovanja i obezbeđivanja uslova za pokrivanje lokalnog tržišta.²¹² Ovo ulaganje u diskografsku industriju i pokretanje proizvodnog pogona

²¹⁰ Produkcija ploča ove kompanije predmet je istraživanja na projektu „Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih“ koji se sprovodi na Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu počevši od 2020. godine. Videti: <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/> (pristupljeno 28.02.2022.).

²¹¹ Nekoliko prodajnih kataloga Edison Bell Penkala dostupno je u digitalnoj formi na sajtu Narodne biblioteke Srbije: https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk?sort=title&year=&publisher=Edison%20Bell%20Penkala&type=datatype_book_b_a&language=&author= (pristupljeno 20.12.2021.). Pregled kataloga u bibliotekama i privatnim kolekcijama, od kojih su neki digitalizovni, videti na web-prezentaciji projekat „Diskograf“: <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/odabrana-grad/> (pristupljeno 20.03.2022.)

²¹² Važno je takođe, da su se ove strategije razlikovale u zavisnosti od specifičnosti lokalnih tržišta i da su im bile prilagođene (upor. Ceribašić 2021: 332–336).

na teritoriji Kraljevine SHS-Jugoslavije ispostavilo se u istorijskoj perspektivi, i pored pada u poslovanju do kraja tridesetih godina 20. veka, kao vid dugoročnog ulaganja u domaću industriju nosača zvuka. Naime, deo opreme zagrebačkog pogona otkupila je ljubljanska izdavačka kuća Elektroton, premeštajući poslovanje u Hrvatsku. Nakon Drugog svetskog rata, pogon je nacionalizovan i pokrenuta je prva jugoslovenska diskografska kuća, Jugoton, važan akter u medijskoj kulturi Jugoslavije u drugoj polovini 20. veka.

Sa narativom o lokalizaciji i decentralizaciji tržišta u vezi s poslovanjem *Edison Bell* kompanije, napravljen je pun krug, vraćanjem na sam početak narativa o prvim koracima industrije nosača zvuka, pokretanja strategija snimanja lokalnih izvođača i dopinosa ovih strategija otvaranju novih, lokalnih tržišta. ‘Nasleđe’ ovih aktivnosti jesu ploče na 78 o/m na kojima su ostale zabeležene melodije narodne, ali i umetničke muzike u izvođenju popularnih domaćih izvođača prvih decenija 20. veka. Ovi snimci postali su, na taj način, artefakti jednog prošlog doba, koji se potencijalno (u zavisnosti od kvaliteta pojedinačnih snimaka i mogućnosti njihove restauracije i digitalizacije) mogu koristiti u svrhe istraživanja izvođačkih praksi u pomenutom periodu. Gramofonske ploče, dakle, jesu izvor podataka kako o popularnim izvođačima i popularnim repertoarima, tako i o partikularnostima istorije i estetike izvođenja.

5.2.3. Etnografski/etnomuzikološki terenski snimci vs. komercijalni snimci

U kontekstu ostvarivanja snimaka domaćih izvođača, posebno narodne muzike, potrebno je naglasiti da su snimci za diskografske kuće nastajali isključivo u komercijalne, a ne dokumentarne ili istraživačke svrhe (Tschmuck 2012: 25). No, u istom periodu uočen je značaj fonografa za snimanje folklornog nasleđa u naučne svrhe, te se ostvaruju prvi etnografski i etnomuzikološki snimci. U tom smislu, razlikuju se pristupi analizi i interpretaciji gramofonskih ploča kao artefakata ukoliko je njihovo poreklo vezano za diskografske kuće, spram onog koje je vezano za terenska istraživanja i arhiviranje zvučnog nasleđa u naučne svrhe. Kao što je istaknuto u trećem poglavlju (na ovom mestu sledi samo kratko podsećanje), već su snimci na voštanim valjcima drugih muzičkih kultura značajno uticali na formiranje zapadnoevropske svesti o Drugom. U pitanju je bila muzika koja je izlazila iz okvira zvuka koji je bilo moguće zabeležiti notacijom i misliti u okvirima harmonskog sistema (upor. Rehding 2005, Born 2007). Imajući to u vidu, može se govoriti i o medijskom obrtu u kontekstu uspostavljanja etnomuzikološke nauke, kao i o formiranju ideje o onome što se može proučavati sa novim načinima „zapisivanja“ zvuka. Dok je o

efektima medijskog obrta u ovom smislu raspravljano u prethodnim poglavljima, ovde ću se kratko osvrnuti na značaju fonografa i gramofona u kontekstu početaka etnomuzikologije u Srbiji.

Iako, dakle, komercijalni snimci narodne (tradicionalne) muzike nastaju krajem prve decenije 20. veka u skladu s usmerenjem diskografske industrije ka razvijanju lokalnih tržišta, a Bela Bartok (Béla Bartók) ostvaruje prve terenske (istraživačke) snimke srpske muzike 1912. godine na teritoriji Banata, domaći etnomuzikolozi nisu sprovodili terenska etnomuzikološka snimanja muzike na teritoriji Srbije sve do 1923. godine (Lajić Mihajlović 2017: 240). Međutim, Stevan St. Mokranjac je još 1906. godine istakao značaj fonografa za etnomuzikološka istraživanja, kada je predložio Etnografskom odboru Srpske kraljevske akademije nabavku fonografa. Odbijanjem ove inicijative, „propuštena je potencijalna prilika da obezbeđivanjem tehničko-tehnološkog preduslova za empirijski kvalitet istraživanja muzike Srbija uhvati korak sa svetom“ (Isto). Pored ovog nerazumevanja nadležne institucije, uvođenje snimanja na terenu u etnografsku/etnomuzikološku praksu odloženo je zbog niza ratnih okolnosti, nedostatka finansijskih sredstava i neostvarenih planiranih saradnji s predstavnicima Etnografskog muzeja u Zagrebu (detaljnije u Isto: 240–241). Kao saradnik Etnografskog muzeja u Beogradu, Kosta P. Manojlović je kontinuirano apelovao da se nabavi fonograf, što je najzad učinjeno 1930. godine. Preciznije, nabavljena je verzija fonografa koja je snimala zvučne vibracije na voštane ploče, na koje je moglo da se snimi oko 2 minuta muzike (Isto: 242). Do kraja 1932. godine, Manojlović i etnolog Borivoje Drobnjaković, direktor Muzeja, snimili su ukupno 180 ploča. Nepotpuna zbirka (144 celih i 16 razbijenih ploča) ustupljena je Muzikološkom institutu SANU 1964. godine (Isto: 244).²¹³

Opisanom aktivnošću Manojlovića, omogućenoj zahvaljujući kupovini fonografa za Etnografski muzej u Beogradu, desio se medijski obrt u srpskoj etnografiji, jer je uveden precizniji način 'beleženja' muzike od notiranja melodija po sluhu. Interesantno je, međutim, da se za razliku od konteksta uvođenja komparativne muzikologije u Nemačkoj, drugim zapadnoevropskim zemljama i Sjedinjenim Američkim Državama u odnosu na muzikologiju kao već uspostavljenu naučnu disciplinu, etnomuzikologija i muzikologija u Srbiji javljaju paralelno. Takođe, vraćajući se Manojlovićevoj zbirci voštanih ploča, može se primetiti da one, iako su ostale kao artefakti iz vremena pionirskih poduhvata u snimanju muzike, nisu

²¹³ Detaljnije o kolekciji snimaka na voštanim pločama u Muzikološkom institutu SANU u Lajić Mihajlović 2017. O Fonoarhivu Instituta i drugim tipovima zvučnih zapisa, kao i njihovoj digitalizaciji, videti u: Lajić Mihajlović 2010, Dumnić 2010.

bile upotrebljive neposredno nakon nastanka s obzirom na to da su služile kao master snimci na osnovu kojih je bilo potrebno napraviti galvanizovane verzije, podobne za višekratnu reprodukciju (Lajić Mihajlović 2017: 242–243).

Komercijalni nosači zvuka, s druge strane, takođe su značajni istorijski artefakti i svedočanstva kulture i muzičke industrije vremena u kojem su nastali, a pored toga su i izvor informacija o procesu remedijacije sadržaja narodne/popularne/umetničke muzike u mreži nove medijske ekologije i medijske kulture u nastajanju (upor. Lajić Mihajlović 2016 i Đorđević Belić, Ceribašić 2021). U mreži različitih profesionalaca u tehnologiji, muzičkoj industriji (tada prvenstveno okrenutoj muzičkom izdavaštvu i koncertnoj delatnosti), industrijama nosača zvuka i radija, potom amatera, političkih delatnika koji su uticali na kulturne politike (naročito u slučaju radija), distributera, trgovaca, slušalaca, arhivista i kolekcionara, te proučavalaca rane diskografije, same gramofonske ploče su artefakti u kojima se zadržao presek ovih medijacija, spreman za interpretaciju različitih činilaca na osnovu kojih je sama muzika zvučala upravo tako kako je zvučala u tim decenijama na gramofonskim pločama i radio talasima. Ploče, u tom smislu, nisu 'nevini' svedoci i objektivni nosači muzičkih praksi, već i aktivni činioци u procesu produkcije i recepcije muzike, u tom smislu da su njihove specifične tehničke karakteristike delimično uticale na ono što može da bude snimljeno i sačuvano.

5.3. Radio: novi medij

Kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, radio je uveden u periodu 1919–20. godine. Nakon niza tehnoloških izuma koji su uticali na usavršavanje sistema prenosa bežičnog signala, uslovi za uspostavljanje mreže radio-stanica i radija kao elektronskog masovnog medija pojavili su se sa spajanjem kompanije izumitelja radija, Guljelma Markonija, *Marconi Company*, sa kompanijama *General Electric*, *Western Electric* i *AT&T*, koje su zajedno formirale radijsku korporaciju *Radio Corporation of America (RCA)* 1919. godine (Šingler i Viringa 2000: 27; Tschmuck 2012: 53, 62, 70). Iduće godine (1920), u Sjedinjenim Američkim Državama počinje da se oglašava prodaja radio-prijemnika, a sa radom počinje i prva redovna radio-stanica u Pitsburgu (Isto; Todorović 2009: 56). Za razmatranje efekata medijskog obrta u produkciji i recepciji muzike od presudnog značaja je, ipak, osnivanje Britanske kompanije za emitovanje – *British Broadcasting Company* (1922), koja je prerasla u korporaciju 1929. godine. BBC je „prvi javni radiodifuzni servis u svetu, koji je postavio i dan-danas postavlja etalone i repere koje pokušavaju da slede i po kojima se upravljaju

mnoge radio-stanice“ (Todorović 2009: 241). Temelje principa javnog emitovanja koji su presudno uticali na politiku BBC-a, ali i drugih javnih radio-stanica, postavio je prvi direktor kompanije Džon Rit (John Reith).²¹⁴ Ritova načela odnosila su se na ideju da je uloga javnog radiodifuznog sredstva da informiše, obrazuje i zabavlja (Šingler i Viringa 2000: 50). Ova ideja će, kako će se pokazati, ostati utkana u osnovne principe modelovanja programskih politika državnih radija do duboko u 20. vek, a prepoznaćemo je i u osnovama programskih usmerenja Radio Beograda, kako u međuratnom, tako i u posleratnom periodu.²¹⁵

Ritovo upravljanje kompanijom BBC nadovezivalo se na ustanovljene ideale viktorijske javne službe: rad javnih službenika u svrhu opšteg dobra nacije kao celine i motivisanost srednje klase, kojoj su ti službenici pripadali, „da poboljša sudbinu siromašnih, naročito industrijske radničke klase“ (Šingler i Viringa 2000: 50).²¹⁶ Možemo pretpostaviti da je ova motivacija u srži ideje o demokratizaciji muzike (kao i kulture uopšte).²¹⁷ Kako Timoti Dej prenosi u svojoj studiji, BBC je smatran „velikim demokratizatorom muzike“ i „najvećim saveznikom koga je božanska muza ikada imala na zemlji“, a da je radio-emitovanje muzike „učinilo više za unapređenje ukusa u Velikoj Britaniji od bilo čega drugog“ (Day 2000: 73). Iz ovih navoda primećuje se pristup kulturi s vrha i autoritativan pristup formiranju programa, uz zanemarivanje uloge recipijenata.²¹⁸ U konkretnom sprovođenju programske politike, to je značilo da BBC usmerava deo svojih aktivnosti ka izvođenju kompozicija koje nisu nalazile

²¹⁴ Ti principi su: geografska univerzalnost, plaćanje koje obuhvata sve, konkurencija programa a ne brojki, univerzalna privlačnost, emisije za manjine, nacionalni identitet i zajedništvo, autonomija, sloboda uređivanja programa (detaljnije u: Šingler i Viringa 2000: 51–53).

²¹⁵ Sprovođenje ideje da je uloga radija da informiše, edukuje i zabavlja evidentna je i u programskim politikama državnih radio stanica, ali i, na specifičan način, diskografskih kuća. Specifičnost jeste u tom što su diskografske kuće pretežno komercijalno orijentisane, za razliku od državnih, javnih radio servisa, pa možemo uočiti procese 'pregovaranja' između zahteva tržišta i zahteva kulturne politike. Ove procese muzikološkinja Jelena Arnautović uočava i u slučaju emitovanja popularne muzike na programima Radio Beograda u drugoj polovini 20. veka (Arnautović 2012). O medijacijama u slučaju PGP-RTB/RTS-a, čiji je položaj jedinstven u SFRJ utoliko što je u pitanju diskografska kuća koja je osnovana u okviru državnog radija/radio-televizijske medijske kompanije, biće više reči u šestom poglavlju.

²¹⁶ U periodici na srpskom jeziku iz tridesetih godina 20. veka, nailazimo na opaske intonirane u skladu sa ovim idealima: „...radio mora da bude svestan one visoke kulture misije koja u njemu leži. A ova se sastoji, po mome mišljenju, prvenstveno u tome da prenese najplemenitiju muziku u najsiromašnije kolibe.“ (Huberman 1931: 202). Drugi autor ističe: „Upravo na taj način, što se u svakoj vrsti muzike nastoji dati najbolje, deluje radio muzički *odgojno na narodne mase* i diže ih – katkad brže, katkad sporije – do boljeg razumevanja muzike“ (Braun 1930: 1–3). Ova „visoka kulturna misija“ nije bila ograničena samo na muziku, već je obuhvatala kulturu uopšte. U tekstu nepoznatog autora o dramskoj umetnosti na radiju, takođe se ističe pristupačnost pozorišta slušaocima koji nisu njegovi posetioци: „Sluša je [dramu, prim. M.M.] siromašan seljak koji celoga svoga života nije video pozorište isto tako kao i bogataš sred svoje raskošne palate“ (*Радио Београд* 7/1930: 1–2). O sličnom diskursu kulturnih poslenika u SFRJ, biće više reči u idućem poglavlju (upor. Maglov 2016: 21–37).

²¹⁷ Idejni tvorac koncepta demokratizacije kulture bio je francuski književnik i prvi francuski ministar kulture (1959–1969) Andre Malro (André Malraux). Ovaj koncept podrazumevao je da pristup kulturnim dobrima „treba da bude omogućen svima, bez obzira na prihod, obrazovanje, klasu“ (Тукіћ 2010: 67).

²¹⁸ Više o dinamičnom odnosu između kreatora programa na radiju i radijske publike videti u: Karan 2019.

svoje mesto na redovnim koncertnim repertoarima zbog pretpostavke da nisu bile dovoljno atraktivne za koncertnu publiku i koje publika inače ne bi mogla da čuje (Day 2000: 74). Slična težnja ispoljavala se i u tendenciji da se redovno prenose izvođenja nove muzike (Isto).²¹⁹ U tom smislu, muzički urednici Adrijan Bolt (Adrian Bolt) i Edvard Klark (Edward Clark), zaduženi za pomenute muzičke koncepcije programa BBC-a (Isto: 73–74), iznosili su, postepeno, segmente bogatih arhiva kako muzike prošlosti, tako i muzike sadašnjosti (koja je nagoveštavala njenu budućnost). Ovaj efekat medijskog obrta ukazuje na osvajanje novih zvučnih prostora i na težnju ka čuvanju muzičke prošlosti od zaborava, s obzirom na takvo poniranje u arhiv i predstavljanje znatno šireg repertoara nego što je bio dostupan u medijskoj kulturi 19. veka, oslonjenoj na notni zapis i na koncertno izvođenje. Istovremeno, muzika je bila najatraktivniji segment programa za slušaoce/radija, ali i najpraktičniji za urednike, jer ga je bilo moguće relativno lako popuniti. Raznovrsnost muzičkog programa koju su pružali radio stanice bila jedan od presudnih činilaca da u muzičkoj industriji tokom 20. veka (pored elektronskog prenosa zvuka koje je radio-industrija prigrllila pre diskografske industrije) radio stekne prevlast u odnosu na gramofonske ploče. Tu prevlast će zadržati do pedesetih godina 20. veka (upor. Tschmuck 2012).

Poniranje u muzičku prošlost svakako je omogućilo materijal za formiranje programa, ali i ispunjavanje edukativnog cilja Ritove krovne politike javnog servisa. Istovremeno, dakle, traganje za retko izvođenim kompozicijama iz muzičke prošlosti pružalo je novine koje su potrebne u programu da bi se privukla publika, kao i ispunjavanje ‘moralne misije’ srednje klase, nasleđene iz viktorijanskog doba, da se edukuju i pripadnici radničke klase, oni koji nemaju jednak pristup ostvarenjima smatranim za ono najbolje u kulturi. S obzirom na dalekosežnost radija i pretpostavljenu pristupačnost znatno širem sloju društva, ova ‘misija’ imala je potencijal da ostvari značajne rezultate. Kada je u pitanju zabava, kao treća funkcija radija (pored informisanja i edukacije), radio je stekao značajnu prednost u odnosu na diskografsku industriju time što je rano priglio džez. Dok su, na primer, velike američke diskografske kuće u početku ignorisale džez sastave, radio stanice su emitovale prenose muzike džez sastava²²⁰ – muzike za igru – direktno iz studija (Tschmuck 2012, Todorović

²¹⁹ Emitovane kompozicije nastale pre 20. veka su, na primer, Bramsove (Johannes Brahms) solo-pesme, Mendelsonove (Felix Mendelssohn) sonate za orgulje, muzika za klavijaturne instrumente elizabetanskog doba, izvođena na klaviru i dr. Izvođena savremene muzike obuhvatala su Bartokovu klavirsku muziku, klavirski koncert Stravinskog u izvođenju autora i britansku premijeru Šenbergovih (Arnold Schoenberg) *Gure-pesama* i *Iščekivanje*. Više u: Day 2000: 74–75.

²²⁰ Iako je džez jedan od muzičkih stilova proistekao iz afroameričke narodne tradicije, njegov ‘ulazak’ u muzičku industriju došao je preko belih muzičara koji su prisvojili ovaj žanr i adaptirali ga ukusu belaičke

2009). O međusobnom odnosu između diskografske industrije i radio industrije (pri čemu mislim kako na prodaju aparata, tako i na mrežu radio stanica), biće reči u daljem toku teksta, dok će u neposrednom nastavku fokus biti na uspostavljanju stanice Radio Beograd.

5.3.1. Osnivanje Radio Beograda: muzički program

Izgradnja i pokretanje radio-stanice u Beogradu rezultat je nastojanja poklonika radija da se Beograd priključi mreži evropskih radio-stanica, kao i postojećih, amaterskih aktivnosti vezanih za radiofoniju.²²¹ Radio Beograd je započeo eksperimentalno emitovanje 1924, a redovno emitovanje 1929. godine.²²² Pokretanje programa Radio Beograda deo je opšte modernizacije društva, koja se ubrzano sprovodila između dva rata u Kraljevini SHS/Jugoslaviji (Срећковић 2007, Томашевић 2009). S obzirom na razvoj masovnih medija u kontekstu korporativnog kapitalizma, kao i ranije pomenuto ‘osvajanje’ lokalnog tržišta za diskografsku industriju uvođenjem snimaka domaćih izvođača, nesumnjivo je da nosači zvuka i radio jesu jasni pokazatelji ubrzanog formiranja i razvoja tržišta na ovom području. Tako, ne samo da su gramofonske ploče sa snimcima domaćih izvođača prodavale inostrane diskografske kompanije (*Gramophone Record*, *Columbia* i drugih, o čemu će biti naknadno reči), već je i većinski vlasnik kapitala u Akcionarskom društvu „Radio“ bila britanska firma Markoni (*Marconi*), preko svog zastupnika u Beogradu, Juliusa Hanaua (Julius Hanau) (upor. Марковић 1979: 14).²²³ Prema Markoviću, zbog ovakvog odnosa vlasništva, Hanau je, kao predstavnik britanskog kapitala, „imao veoma jak, u nekim pitanjima čak odlučujući uticaj [na program, prim. M.M.]“ (Isto: 23). Međutim, upitno je da li je Hanau imao presudnu reč kada je u pitanju muzički program, ili, bar, koliko je njegov uticaj bio vidljiv i trajan. Muzički referent Radio Beograda (1930–1937), Petar Krstić istakao je u pismu Stevanu Vagneru, članu upravnog odbora Radio A.D.:

publike. Muzička industrija je od svojih početaka bila ‘bela’ industrija. O rasnim politikama u ranoj muzičkoj industriji videti u: Tschmuck 2012: 45–48, 59–62.

²²¹ Uostalom, i u SAD pokretanje radio kompanija i korporacija, odnosno, regulisanje prava na posedovanje predajnika i emitovanje sadržaja, bilo je posledica potrebe da se uvede određeni sistem u odašiljanje i razmenu radio signala koje su vršili različiti radio-amateri, a koje su izazivale smetnje (Šingler i Viringa 2000: 25–31). O ulozi radio-amatera u inicijativama da se uspostavi radio emisiona stanica u Kraljevini SHS vidi Марковић 1979: 12, Nikolić 2006: 40–41.

²²² O eksperimentalnom programu Radio Beograda, prvim prijemnicima, prvim programima, te o konačnom uspostavljanju akcionarskog društva Radio u čijem je vlasništvu bila beogradska stanica i dobijanja koncesije od Ministarstva pošta i telegrafa, postoje detaljni izvori. Više o tome u Марковић 1979: 11–27, Жижић 1979: 51–57, Пустишек 1979: 257–260, Симовић 1989: 5–35, Nikolić 2006: 26–46, Срећковић 2007: 111–113.

²²³ Kompanija *Marconi* će ostati većinski vlasnik Radio Beograd sve do etatizacije/nacionalizacije radio stanice 1939. godine, za koju se smatra da je sprovedena zbog pro-nemačke orijentacije tadašnje jugoslovenske vlade (upor. Марковић 1979: 23).

Ti znaš da sam protiv pojedinih tačaka u programu protestovao i kod tebe i kod g. Hanaua, ali bez uspeha. Program kod nas komandira (podvukao P. Krstić) g. Kalafatović [Dragutin Kalafatović, direktor Radio Beograda, prim. M.M] (prema Весић 2015: 21).²²⁴

U tom smislu, kada je u pitanju mreža činilaca u kojima je Radio Beograd osnovan i u kojima je poslovao u međuratnom periodu, treba uzeti u obzir: društveno-političku situaciju (Radio Beograd počinje s radom 24. marta 1929. godine, nepuna tri meseca nakon uvođenja Šestojanuarske diktature, što je podrazumevalo i strogu državnu kontrolu nad medijskim sadržajem i protokom informacija), tehnološke mogućnosti (Kraljevina SHS/Jugoslavija nije imala razvijenu diskografsku i radio industriju),²²⁵ ekonomske prilike (beogradski akcionari su raspolagali znatno manjim brojem deonica od inostranih, a prihodi šireg stanovništva su bili takvi da većina građana ipak nije mogla da priušti radio-aparate i radio-pretplatu), kulturalne prilike (nagla modernizacija, evropeizacija i amerikanizacija društva) (upor. Марковић 1979: 16, 20; Симовић 1989: 32–34, Nikolić 2006: 13–25, Срећковић 2007, Томашевић 2009, Весић 2014). Drugim rečima, muzika emitovana na talasima Radio Beograda rezultat je aktivnosti mreže pojedinaca u pomenutim okolnostima.

Pored Petra Krstića, muzički referent je u istom periodu bio i Vladimir Slatin, te su dvojica saradnika bili zaduženi za oblikovanje muzičkog programa Radio Beograda.²²⁶ Radiofonske kategorije emitovane muzike bile su ozbiljna muzika, ‘laka’ muzika, muzika za igru i narodna muzika (Коцић и Миљковић 1979: 104). Na programima je muzika izvođena uživo ili je emitovana s gramofonskih ploča. U odnosu na mesto izvođenja ‘žive’ muzike uočavamo tri grupe prenosa: 1) prenosi muzike iz studija (gostujući i/ili radijski izvođači i ansambli), 2) prenosi muzike s koncertnih i operских scena (jugoslovenskih ili inostranih), 3) prenosi iz beogradskih kafana.²²⁷ Iako je muzika s gramofonskih ploča činila znatan deo muzičkog programa Radio Beograda kako u toku eksperimentalnog emitovanja, tako i nakon pokretanja redovnog programa, u literaturi joj je posvećeno znatno manje pažnje nego drugim segmentima muzičkog programa (prenosima koncerata sa operских i koncertnih scena, muzici emitovanoj iz studija, osnivanju i potonjem repertoaru radijskih ansambala itd). Zbog ove

²²⁴ U pitanju je pismo poslato 7. 03. 1937. godine, kao reakcija na Krstićevo otpuštanje s mesta muzičkog referenta (Весић 2015: 21).

²²⁵ Preciznije, domaća diskografska industrija nije postojala do 1927. godine i pokretanja kompanije *Edison Bell Penkala*.

²²⁶ U toku prve godine od osnivanja urednik je bio dirigent Lovro Matačić.

²²⁷ Do ovakvog zaključka se može doći uvidom najave programa beogradske stanice, štampane u časopisu *Радио Београд: недељни илустровани часопис* 1929–1940. Dostupno na: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_0C63382FCE9107DE078680FD37CF9555 (pristupljeno 02.11.2021.).

nesrazmere, kao i činjenice da su značajni doprinosi sagledavanju pomenutih segmenata muzičkog programa već ostvareni (Коцић и Миљковић; Simić Mitrović 1988, Симовић 1989, Пејовић 2004, Пилиповић 2006, Срећковић 2007, Весић 2014, Dumnić 2014, Весић 2015, Думнић Вилотијевић 2019, Karan 2019), u daljem tekstu će pažnja biti posvećena prvenstveno muzici na radiju emitovanoj s gramofonskih ploča. Ujedno, fokus na gramofonske ploče povlači i razmatranje pomenutih aspekata saradnje između medija radija i nosača zvuka, odnosno, industrija investiranih u ove medije.

„Koncerti gramofonskih ploča“ bili su na programu Radio Beograda od prve nedelje redovnog emitovanja (vidi *Радио Београд* 1/1929: 10). U izvesnom smislu, ovi koncerti bili su nastavak prakse gramofonskih koncerata koji su održavani u građanskim kućama u prvim decenijama 20. veka (Пејовић 2004: 189), zahvaljujući kojima se „soba [se] pretvarala u imaginarnu koncertnu salu, u kojoj su se mogla čuti izvođenja poznatih umetnika i ansambala“ (Кокановић Марковић 2014: 226).²²⁸ U pitanju je privatizacija zvučnog prostora omogućena zahvaljujući medijima, čiji je rezultat slušanje muzike u privatnosti sopstvenog doma, bez prisustva izvođača, u odabranom krugu slušalaca ili u samoći. Nadovezujući se na Sternove teze o privatnom akustičkom prostoru, podsećam da je i praksa slušanja muzike putem gramofona i gramofonskih ploča, a potom i radija, takođe modifikacija prakse kućnog muziciranja u građanskim domovima. Glavna razlika je, međutim, u tome što sa pojavom pomenutih medija, nije bilo potrebno da neko od ukučana ovlada izvođačkom umetnošću da bi se uživalo u muzici (upor. Švarc 1931: 84–86).

Muzika s gramofonskih ploča posebno je bila važna dok Radio Beograd nije imao sopstvene ansamble.²²⁹ S obzirom na to da je ugovorom između firme Radio A.D. i Ministarstva pošta i telegrafa bilo predviđeno da stanica emituje minimalno 150 minuta muzike dnevno, od čega 60 minuta umetničke muzike (Marković 1979: 15), oslanjanje na emitovanje gramofonskih ploča bilo je krucijalno. Muzika je smatrana najatraktivnijim segmentom programa za pretplatnike (Simić Mitrović 1988: 16; Симовић 1989: 35), od kojih je zavisio opstanak radio-stanice. Zbog toga je program proširen sa predviđena tri sata na šest sati, a potom i na deset sati vikendom (Марковић 1979: 17; Симовић 1989: 35). U tom smislu, muzički program je činio tri četvrtine ukupnog programa (Radio amater 1935–36: 69). Konceptija programa bila je šablonska. Kako ističe Biljana Srećković (Leković), to je

²²⁸ O koncertima gramofonskih ploča koje je organizovao diplomata i kolekcionar Pavle Beljanski, videti u Јакшић Субић, Проданов и Милојковић 2020.

²²⁹ O postepenom proširenju postojećih i osnivanju novih ansambala videti Simić Mitrović 1988.

podrazumevalo usmerenost ka različitim društvenim grupama i zadovoljenje različitih muzičkih ukusa, kao i balansiranje između potrebe za edukacijom kroz ozbiljnu muziku i relaksacijom kroz 'laku' muziku (prema Срећковић 2007: 119, упор. Švarc 1932–33: 48, Radio amater: 1935–36: 69, Пилиповић 2004). U okviru nedeljnih šablona, emitovana je muzika raznovrsnih žanrova: narodna/tradicionalna muzika, muzika za igru, šlageri, odlomci iz opera i opereta, instrumentalne i vokalno-instrumentalne minijature, kamerna muzika, simfonijska muzika, horska muzika, vojna muzika (više u Коцић i Миљковић 1979: 103–112, Karan 2019: 35–50).'

Koncerti gramofonskih ploča uklapali su se u ustanovljeni šablon. Na osnovu programa radio-stanice štampanih u listu *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis*, saznaje se da su koncerti emitovani maltene svakodnevno, ponekad više puta dnevno.²³⁰ Do oktobra 1930. godine u programima nisu bile navedene pojedinačne numere emitovane s gramofonskih ploča. Jedine naznake mogućeg sadržaja predstavljaju naslovi programskih blokova, kao što su, na primer, „Čuveni pevači“ (*Радио Београд* 2/1929: 12), „Mali koncerat gramofonskih ploča“ (*Радио Београд* 5/1929: 12), „Džaz-muzika“ (*Радио Београд* 4/1930: 15), „Narodna svirka na gram.[ofonskim] pločama“ (*Радио Београд* 31/1930: 14).

Od oktobra 1930. pa sve do kraja 1933. godine, u programima su objavljivane detaljnije informacije o numerama, te se o samim koncertima može dobiti preciznija slika. Pored toga što su obezbeđivale sadržaj redovnog programa i nadomešćivale ograničenja emitovanja muzike uživo, gramofonske ploče su pružale priliku slušaocima Radio Beograda da čuju umetnike, kompozicije, ali i instrumente koji bi im inače ostali van domašaja. Među koncertima su bili „Koncert hora milanske opere 'La Scala'“ (*Радио Београд* 1/1931: 15), „Matija Batistini peva“ (*Радио Београд* 18/1931: 23), „Čelo koncert Gugliemina Suggia“ (*Радио Београд* 21/1931: 10) i dr. Nove zvučne prostore u vidu, možda, nestandardnih, a svakako retkih, instrumenata za ondašnju publiku otvarali su: „Koncerti na ekscentričnim instrumentima“ (*Радио Београд* 42/1930: 14), „Saksofon, ksilofon i akordion“ (*Радио Београд* 10/1931: 22), „Havajske gitare“ (*Радио Београд* 12/1931: 11) „Instrumenti raznih naroda“ (*Радио Београд* 49/1931: 9). Primeri koncerata domaćih kompozitora su: „Odlomci iz muzičke drame 'Zulumčar' od Petra Krstića“ (*Радио Београд* 45/1931: 19, *Радио Београд* 39/1931: 19) „Kompozicije od St. Mokranjca, St. Biničkog i P. Krstića“ (*Радио*

²³⁰ Gotovo svi brojevi časopisa dostupni su u digitalnom repozitorijumu Narodne biblioteke: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_0C63382FCE9107DE078680FD37CF9555 (pristupljeno 27.02.2022.)

Београд 38/1931: 21, *Радио Београд* 23/1931: 21). Kada su u pitanju domaći izvođači, upadljivo je da su redovno (u proseku tri do četiri puta mesečno) emitovani koncerti Orkestra Kraljeve garde (vidi npr. *Радио Београд* 4/1931: 16, *Радио Београд* 40/1931: 23). Laka muzika je bila zastupljena u redovnim segmentima „Sezonski šlageri“, „Muzika za igru“, kao i prilikom emitovanja muzike iz popularnih filmova (npr. „Sezonski šlageri iz tonfilma ‘Gospodin po narudžbi’, „Iz tonfilma ‘Milionar preko noći’ *Радио Београд* 9/1931: 12, „Iz omiljenih tonfilmova“ *Радио Београд* 17/1931: 21). Izbor primera koncerata s gramofonskih ploča je nužno arbitraran i predstavlja tek ilustraciju raznolikosti ovog segmenta Radio Beograda.

Iako je, dakle, oslanjanje na emitovanje muzike s gramofonskih ploča bilo presudno za muzički program, beogradska stanica nije posedovala svoju diskoteku sve do 1937. godine, kada su upravljanje muzičkim programom preuzeli Mihailo Vukdragović i Vojislav Vučković (Коцић и Миљковић 1979: 111). Emitovane ploče bile su pozajmljivane iz privatnih diskoteka slušalaca, kao i od prodavaca gramofona, ploča i radio-prijemnika (Симовић 1989: 35).

5.3.2. Muzička industrija: mreža izdavača gramofonskih ploča, distributera, urednika radijskih programa i recipijenata na liniji produkcija – distribucija – konzumacija

Pored ranije predočenog primera lokalnog tržišta u odnosu na ono globalno, još jedan interesantan pokazatelj načina funkcionisanja industrije nosača zvuka karakterističnog u globalnim okvirima jeste njeno komplementarno delovanje sa industrijom radija na domaćem terenu. Kao što je pomenuto u prethodnom poglavlju, uspostavljanje mreže radijskih stanica koje je doprinelo statusu radija kao masovnog medija ugrozilo je delovanje industrije nosača zvuka, jer su ove dve industrije u početku shvaćene kao konkurentne. Ipak, pošto je radio kao masovni medij ubrzo postigao dominaciju u odnosu na gramofonske ploče, industrija nosača zvuka morala je da se osloni na radijske programe zbog reklame. Pošto su, u isto vreme, radijski programi zavisili od emitovanja gramofonskih ploča, između dve industrije postignuta je saradnja. U međuratnoj kulturi Kraljevine SHS/Kraljevine Jugoslavije, segmenti ove dve industrije funkcionisali su na isti način, što se čita na stranicama programa lista *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis*. Detaljniji uvid u muziku koju su slušali pretplatnici Radio Beograda, ali i u komplementarne aspekte industrija nosača zvuka i radija, stiće se na osnovu reklama i programa sa podacima o emitovanim pločama štampanim u pomenutom časopisu. Ovi podaci odnosili su se na sadržaj ploče i/ili izvođača, etiketu, broj

ploče, prodavnicu u kojoj se ona mogla nabaviti). Takođe, isti podaci daju precizniju predstavu o značajnom delu mreže aktera – prodavaca, zastupnika – potrebnih da bi gramofonske ploče postale deo muzičke kulture ovih prostora.

Od početka izlaženja časopisa *Radio Beograd* (17.03.1929), štampane su reklame za prodavnice ploča, gramofona, radija, delova za ove uređaje itd. Među njima nailazimo, između ostalog, na reklame ponude slušalica *Blaupunkt* (*Radio Beograd* 1/1929), Glavnog gramofonskog depoa (isto, 32/1929), pokretnog gramofona *Decca* (isto) i gramofona uopšte (*Paduo Beograd* 3/1929), ploča *Pathé* u Muzičkoj kući „Harmonija“ (*Paduo Beograd* 2/1929), zvučnika *Konrath* (isto, videti Fotografiju br. 1), detektora (*Paduo Beograd* 4/1929), radio aparata *Marconi* (*Paduo Beograd* 1/1929), prenosnog radio uređaja *Marocniphone* (*Paduo Beograd* 5/1929), kao i sijalica za radio uređaje (*Paduo Beograd* 13/1929), prodavnice ploča Ilić i Andrejević (*Paduo Beograd* 32/1929), ploča *Edison Bell Penkala* (*Paduo Beograd* 10/1930), radija *Crosley* (*Paduo Beograd* 1/1932), radio aparata *His Master's Voice* (*Paduo Beograd* 52/1933, *Paduo Beograd* 1/1934), radio aparata *Philips* (*Paduo Beograd* 1/1934) i cevi – delova radio uređaja (*Radio Beograd* 52/1937).



Fotografija br. 1: Reklama za proizvode *Konrath* (*Paduo Beograd* 2/1929)

Takođe, slične reklame nalazimo i u specijalizovanim muzičkim časopisima, kao na primer: za muzičku kuću „Harmonija“ (*Muzika*, 2/1928), *Edison Bell Penkala* ploče (*Muzika* 1/1928, *Glasnik Muzičkog društva „Stanković“* 4/1930), ploče Ivanke Milojević u izdanju *Pathé*, na kojima su obrade narodnih pesama njenog supruga Miloja Milojevića (*Muzika* 10/1928, videti Fotografiju br. 2),²³¹ gramofona i gramofonskih ploča *His Master's Voice* u radnji

²³¹ Miloje Milojević je ujedno bio jedan od vlasnika i urednika časopisa *Muzika*, što objašnjava zašto je upravo ova ploča dobila zasebnu reklamu, dok su se u istom periodu reklame ploča na koje nailazimo češće odnosile na ploče određene kompanije i prodavnice u kojima se mogu nabaviti.

Pavla M. Ivanovića (*Muzika* 1/1928), kao i radio aparata *Telefunken* koje nudi jugoslovensko preduzeće *Siemens A.D.* (*Muzika* 1/1928).



Fotografija br . 2: Reklama za ploču Ivanke Milojević u izdanju kuće *Pathé* (*Muzika* 10/1928)

Međutim, pored ovih 'standardnih' načina oglašavanja, specifičnu vrstu reklame gramofonskih ploča predstavljalo je njihovo emitovanje na programu Radio Beograda. U najavama štampanim u časopisu *Radio Beograd* od 1929. do 1940. godine,²³² nailazimo na dva različita vida ove vrste reklamiranja. Prvi se odnosi na navođenje prodavnice u kojoj se ploče mogu kupiti ili izdavača/marke ploče, bez daljih podataka o samoj ploči i emitovanim numerama, a drugi na pružanje podataka o izdavaču, broju ploče, emitovanim numerama, kao i prethodno istaknutu informaciju o tome gde se mogu kupiti određene etikete (upor. npr. *Радио Београд* 1/1929, 16/1929).

Kako navodi Naila Ceribašić na osnovu prepisa diskusija Penkala, na sastancima čelnika kompanije *Edison Bell* isticana je potreba emitovanja ploča na radiju, uz istaknut podatak o izdavaču u programu, u svrhu reklame (Ceribašić 2021: 344). Već u prvoj godini rada Radio Beograda ideja o saradnji je realizovana (*Радио Београд* 16/1929: 9).²³³ Ploče *Edison Bell Penkala* emitovane su umesto ploča koje je ustupila prodavnica „Harmonija“

²³² Poslednji digitalizovan broj časopisa je 28/1940.

²³³ Na reklamnim stranicama časopisa *Radio Beograd* istaknuti su podaci o lokacijama prodavnica (*Радио Београд* 10/1939).

(*Радио Београд* 1/1929: 10, види Фотографију бр. 3), главни заступник дискografsке куће *Pathé* (види рекламу у *Радио Београд* 2/1929, видети Фотографију бр. 4 и Фотографију бр. 5). Ова сарадња трајала је до октобра 1930. године.

Ваши
најмилији
уметници

НАША НАРОДНА ПЕСМА
МОДЕРНА МУЗИКА
НА ГРАМОФОНСКИМ ПЛОЧАМА

EDISON BELL PENKALA

које можете чути приликом емисија
Радио-станице Београд

Продаја уз дугорочно
месечно отплаћивање.

Захтевајте наше бесплатне каталоге и ценовнике

Edison Bell Penkala Ltd.

Филијала: БЕОГРАД, Кнез Михаилова 9. Телефон: 45-69.		Филијала: СКОПЈЕ, Шумадијска улица 7. Телефон: 170.
---	---	--

Заступства у свим већим местима државе.

Фотографија бр. 3: Реклама за плоче Edison Bell Penkala emitovane на програму Radio Beograda

У периоду од октобра 1930. године па до краја 1933. године (уз повремене изузетке и уз измене), у часопису *Radio Beograd* nailazimo на уоквирен текст на првој страници најаве програма с истакнутом информацијом о томе где се могу купити плоче одређеног издавача. У почетку, биле су то плоче *His Master's Voice* доступне у радњи *Jevta M. Pavlović i Komp.* и

ploče *Columbia* u istoimenoj prodavnici. (*Радио Београд* 39/1930: 17, videti Fotografiju br. 7).²³⁴



Fotografija br. 4: Reklama za ploče *Pathé* u Muzičkoj kući „Harmonija“ (*Радио Београд* 2/1929)

Od decembra iste godine na ovaj način se reklamiraju ploče *Odeon* dostupne u radnji *Ilić i Andrejević* (*Радио Београд* 48/1930: 14). Od aprila 1931. godine, u najavi programa nalaze se i ploče marke *Pathé* (*Радио Београд* 13/1931: 24), da bi već u sledećem broju napomena o reprodukovanim pločama bila dopunjena tekстом o mogućnosti kupovine ploča s etiketama *Pathé*, *Polydor* i drugih svetskih marki u Muzičkoj kući „Harmonija“ (*Радио Београд* 14/1931: 11). Počevši od ovog broja, u napomeni je izostavljena prodavnica *Columbia*, a ploče s ovom etiketom nalazimo ponovo na programu tek u julu 1931. godine (*Радио Београд* 27/1931), obično u okviru programa na kojem su i numere sa ploča *Pathé*, *Polydor* i *Brunswick*,²³⁵ te se može pretpostaviti da je prodaju *Columbia* ploča takođe preuzela muzička kuća „Harmonija“.²³⁶ Na ploče *Brunswick* u programu nalazimo nešto ranije, od maja 1931.

²³⁴ Tržište u Srbiji pokrivala je pariska podružnica kompanije *Columbia* (Tschmuck 2012: 28). Katalog *Columbia* pokriva značajan opseg domaćih izvođača, ali detalji o njihovom snimanju u Srbiji (ili u drugoj zemlji) nisu poznati.

²³⁵ U programu povremeno navođene kao „Brunswicke“ i „Brunswiche“.

²³⁶ Nažalost, nije sa sigurnošću poznato da su postojali i da su sačuvani katalozi ploča muzičke kuće „Harmonija“, koji bi bili jedina pouzdana potvrda o pločama koje su se zaista mogle kupiti u ovoj trgovini.

godine (*Радио Београд* 17/1931: 22). Већ од првог броја у 1932. години, истакнута је само продавница *Jevte M. Pavlovića*, док се у самом програму nailazi на плоче с етикетом *Kristal* (није, међутим, истакнуто у којој су се продавници могле купити). Од 1934. године, ова пракса је, чини се, сасвим напуштена, те је у програмима београдске станице само наведено да је у питању музика с плоче, уз повремено навођење издавача. Док су појединости о номерама са плоче све штурје, сам преглед програма постаје све ‘гушћи’ с обзиром на стални пораст радио-станца и њиховог садржаја (упор. Maglov 2022a: у штампи).

STR. 12. RADIO BEOGRAD BR. 2.

Уторак, 26 март



Хор малих београдских ученика и ученица, под управом свога учитеља г. Чедо Милошевића, певаће у недељу после подне на радиу.

11.20:
Званични извештај о водостању
(српски, француски, немачки)

11.45:
Званични извештај о водостању
(српски)

12.00:
Тачно време

12.15:
Новинарски извештаји
(даје уредништво „Политике“)

12.30:
Привредне вести, берзански курсеви

12.45—1.45:
„Чувени певачи“
Концерт грамофонских плоча
(Плоче из фирме „Хармонија“)

20.00:
Инспектор г. Н. Мирков:

Лед на рекама и ледене поплаве
Кроз Алжир
г. А. Б. Херенда

21.00:
Новинарски извештаји
(даје уредништво „Политике“)

21.15:
Радио-квартет

1. Григ: Пролећу
2. Годмарк: Увертира за „Сакунталу“
3. Мајер Хелмут: Месечева серенада
4. Веге: У очекивању
5. Ј. Штраус: Фантазија из оперете „Слепи миш“
6. Сполтон-Сранов: Cortège du Sargate из „Кавкаски свите“
(Клавир фирме Петров)

22.30—23.30:
Радио џаз-оркестар

RadioFriedmann, Vinkovci preko puta policije Tehnički Laboratorijum, za pregradnje i moderniziranje radio aparata, zvučnika, slušaica i akumulatora i t. d. TELEFUNKEN-ZASTUPSTVO. Zastupstvo: VARTA akumulatora i PENKALA baterije

RADIO AMATERI
Služite se isključivo **DRALOWID** KONSTANTNIM otpornicima koji rade bez šuštanja.



DRALOWID „H“ otpornik
RALOWID REKORD
RALOWID DIVIZOR
RALOWID ETOLA

GENERALNI ZASTUPNIK:
KONRATH D. D.
SUBOTICA BEOGRAD
BALKANSKA 20.

Fotografija br. 5: Najava programa Radio Beograda. Tačku u 12.45h čini program s gramofonskih ploča (*Радио Београд* 2/1929).

Pored razmatranih trgovina koje su se redovno oglašavale putem najava u časopisu *Radio Beograd*, postojale su i druge. Na primer, jednom prilikom, Muzička kuća „Kultura“ iz Pančeva pomenuta je u najavi programa „Božićnih pesama“ na pločama His Master’s Voice, koje su se u ovoj kući mogle kupiti (*Радио Београд* 51/1931). U prodavnici Jovana Frajta, izdavača poznatog po svojim izdanjima međuratne popularne muzike (mahom šlagera i modernih plesova – muzike za igru /upor. Весић 2014/), mogle su se pronaći i gramofonske ploče *Decca*, *Vox* i *His Master’s Voice* (upor. Кокановић Марковић 2014: 229).²³⁷ U Glavnom gramofonskom depou bile su dostupne ploče *His Master’s Voice*, *Columbia*, *Polydor* i *Decca* (*Radio Beograd* 1/1929, 32/1929, videti Fotografiju br. 6).²³⁸ U drugim većim gradovima Kraljevine SHS/Jugoslavije, bile su poznate prodavnice Alberta Brejera (Albert Breyer) u Zagrebu i Antona Rasbergera u Ljubljani (Милојковић 2020: 28). Najzad, prodavnice firme *Edison Bell Penkala* u Zagrebu, Beogradu i Skoplju imale su u ponudi ne samo sopstvene proizvode, već i ploče sa etiketama *His Master’s Voice*, *Columbia*, *Parlophon*, *Odeon*, *Brunswick*, *Homocord*, *Polydor* i *Pathé* (upor. Ceribašić 2021: 331).



Fotografija br. 6: Reklama ponude Glavnog gramofonskog depoa (*Radio Beograd* 1/1929)

5.3.3. Beogradski prodavci gramofonskih ploča: istorija puna nepoznanica

Prodavnice istaknute u časopisu *Radio Beograd* od 1930. do 1932. godine – *Jevta M. Pavlović*, *Columbia*, *Ilić i Andrejević*, Muzička kuća „Harmonija“ reklamirale su svoju ponudu ploča ne samo zakupom prostora za oglašavanje u specijalizovanim časopisima, već i

²³⁷ Kokanović-Marković se poziva na Katalog narodnih izdanja Jovana Frajta, pohranjen u Biblioteci Matice srpske pod signaturom BMS KP3 III 3901 (2014: 229). *His Master’s Voice* etiketa je navedena u prevodu, kao *Glas svoga gospodara*. Zahvaljujem se Hristini Medić na uvidu u fotografije reklama prodavnice Jovana Frajta.

²³⁸ Kao i u prodavnicama *Edison Bell Penkala*, ploče prodavane u Glavnom gramofonskom depou mogle su se kupovati na rate (upor. *Радио Београд* 1/1929, *Радио Београд* 32/1929).

pružanjem ‘zvučnih uzoraka’ potencijalnim kupcima putem radijskog emitovanja. O samim prodavnicama do sada nije pisano, a, koliko mi je poznato, o njima nije dostupno ni mnogo podataka. Neke pojedinosti, koje tek iniciraju dalja istraživanja, a u ovom trenutku pružaju osnovne smernice, mogu se dobiti putem dokumentacije koja se čuva u Istorijskom arhivu Beograda (upor. Maglov 2022a: u štampi).²³⁹

Radnja *Jevta M. Pavlović i Kompanija* (u fondu Kredit-inform: Jevta M. Pavlović, IAB 2474–22194), namenjena trgovini kancelarijskim i tehničkim materijalom, osnovana je 1863. godine i dobila je ime po svom osnivaču i prvom vlasniku. Sudeći po Katalogu iz 1909. godine, Pavlović se već u prvoj deceniji 20. veka upustio i u trgovinu gramofonima i gramofonskim pločama, a u ponudi je imao ploče kompanije *Gramophone*, *His Master's Voice* i *Zonophone* (upor. Pavlović 1909). Nakon Pavlovićeve smrti smenjivalo se nekoliko vlasnika radnje: trgovci Aleksandar Biba i Dimitrije Živadinović (do 1926), potom Đorđe Biba, Vojislav Stefanović, te i Vlada (Vladimir) N. Rajković (1885–?), koji je 1931. godine ostao njen jedini vlasnik. U to vreme, Rajković se bavio prodajom radio-aparata, gramofona, ploča, kao i uvozom geodetskih instrumenata za potrebe države. Oko 1931. godine njegova firma postala je zastupnica firme *His Master's Voice* za prodaju gramofona i gramofonskih aparata (IAB 2474–22194).²⁴⁰ Pored radio-aparata marke *His Master's Voice*, Rajković je prodavao aparate *E.C.A.* i *Mende* (IAB 2474–22194). Gramofoni su prodavani na rate (IAB 2474–22194), što je, uz probleme sa ugovorom o pomenutoj nabavci geodetskih instrumenata, dovelo do ozbiljnih dugovanja (IAB 2474–22194).²⁴¹ Rajković je uvezio robu iz Zagreba, Ljubljane, Njujorka, Hajsa (Heis, Engleska), Kasela, Berlina, Lajpciga, Drezdena, Minhena, Nirnberga, Praga i Beča (IAB 509–2793).

Firma *Ilić i Andrejević*, elektrotehničko i mašinsko stovarište, osnovana je oko 1921. godine pod imenom *Marković, Ilić & Andrejević*. Iako već tokom 1929. godine nailazimo na reklame firme pod imenom Ilića i Andrejevića (upor. *Paduo Beograd* 32/1929, videti Fotografiju br. 8) podaci iz Fonda Kredit-inform ukazuju na to da je Marković istupio iz firme 1933. godine, kada je ona preimenovana u ime pod kojim nam je poznata (IAB 2474–7071).

²³⁹ U pitanju su Fond Kredit-inform (IAB 2474) i Fond Trgovinske komore Beograd (IAB 509).

²⁴⁰ Početak ovog zastupništva možemo nešto preciznije locirati u drugu polovinu 1930. godine, s obzirom na to da se reklame ove firme pojavljuju u časopisu *Radio Beograd* u oktobru te godine (39/1930).

²⁴¹ Ova dugovanja su smanjena u periodu do 1940. godine. Godine 1941. okupatori su odneli, između ostalog, 21 radio aparat i 10 gramofona, a 1944. godine pet gramofona (IAB 509-2793). Nakon rata, Rajković je nastavio da vodi prodavnicu i dobio je dozvolu za prodavanje prijemnih radio-aparata za 1945. godinu (Isto).

БЕОГРАДСКИ ПРОГРАМ

Таласна дужина 431 м.

У антени 2,5 КВ

СТАЛНЕ ТАЧКЕ СВАКОДНЕВНО

11.20: Званични извештај о водостању (српски, француски, немачки)	12.30 Берзански курсеви
11.55: Објављивање дневног програма	17.00: Тржишни извештај Главног Савеза Срп. Земљорадничких Задруга
11.57: Тачно време	19.30: Објављивање вечерњег програма затим тачно време
12.05: Званични извештај о водостању (српски)	

СВЕ ГРАМОФОНСКЕ ПЛОЧЕ, КОЈЕ РЕПРОДУКУЈЕМО, МОГУ СЕ ДОБИТИ:

Марке „HIS MASTER'S VOICE“ (H. M. V.) у радњи Јевте М. Павловић и Кооп., Београд, Кнез Михаилова ул. 41;
Марке „COLUMBIA“ (Col.) у радњи Нолумба, Београд, Кнез Михаилова ул. 32, улаз из Чика Љубине.

НЕДЕЉА 23 НОВЕМБАР

9.00: Пренос службе Божје из Саборне Цркве (хор 1. Београдског Певачког Друштва)	2. Зај: Дубрава, увертира 3. Крстин: Чоченка игра 4. Бродја: Из Београда и околине, потпури 5. Урбан: Са истока, потпури 6. Слобода: Србијанка, фантазија 7. Бродја: Сан, пародира 8. Петровић: Српско потпури бр. 4 9. Затконал: Народнички марш	8. Ружич: Сан 9. Личич: Приморски напели
10.30: Предавање из пољопривреде	13.30: Новинар. извештаји (А.А.)	20.30: Вокални концерт пева г. Милан Пихлер, члан Београдске Опере 1. Офенбах: 2 араје из „Хифинионикс прима“ 2. Гуно: Рошон серенада из опере „Фауст“ 3. Вебер: 2 араје из опере „Чаробни стрелац“
11.00: Вода (грамофонске плоче) 1. Schubert: Wohlbefind ich hört ein Bächlein rauschen (peva Elena Gerhardt) [HMV 139] 2. Grieg's: Sur Yean [HMV 1100] 3. Gounod: Träume auf dem Ocean [HMV 111] 4. Ravel: Jeux d'eau [HMV 137] 5. Debussy: Jardin sous la pluie (klavir Mark Hambourg) [HMV 1058] 6. Kraljick: Tebe voda, tebe [HMV 1081] Концерт A. Mielie: Galli-Curci 1. Bellini: Arta iz opere „La Sonnambula“ [HMV 70] 2. Rossini: Arta iz opere „Semiramide“ [HMV 70] 3. Rimski-Korsakov: Hymne au soleil [HMV 114] 4. Rimski-Korsakov: Chanson Hindou [HMV 114] 5. Paganini: Sérénade [HMV 115] 6. Delibes: Valse „Capella“ [HMV 114] 7. Grieg: Chanson Solweig [HMV 174] 8. Lei Here the gentle lark [HMV 174] 9. The Grey and the bird [HMV 119] 10. Ardit: Valse „Paris“ [HMV 115]	14.15: Пренос лоптачке утакмице из Прага С. К. Славија, Праг—Б. С. К. Београд (у ајдници са фирмом КОНРАТ Д.Д. Суботина)	21.00: His Master's Voice-концерт Из познатих тоналмова 1. а) The Love Parade — March of the Grenadiers (Mc. Donald) b) The Love Parade — Dream lover (Mc. Donald) (2050) 2. а) The Love Parade — Paris stay the same (Maurice Chevalier) b) The Love Parade — You've got that thing (2051) 3. а) Sally-Sally, fox b) I'm dreaming, waltz (2160) 4. а) Wild rose, fox b) Look for a silver lining, fox (2160) 5. Wien du Stadt der Lieder (2057)
12.15: Шапчанин Шуле Радовановић са својом Циганском капелом (грамофонске плоче) 1. а) Мој двабере б) Јавано мило, Јелево [HMV 329] 2. а) Славуј плас б) Гривна и даснашита [HMV 30] 12.30: Југословенски концерт (изводи Радио-Оркестар) 1. Андрејевић: Весела је Србија, марш	17.00: Предавање из медицине Др. Миливоје Врачевић, Савремено старане о туберкулозним болесницима	21.30: Новинар. извештаји (А.А.) Спортске вести
	18.00: Народне песме уз гитар г. Пауповић-Мирковић	21.50: Кабаретски час 1. Љубавна парада (тонфилм) 2. Ти си моја прва љубица 3. Ах мој је млевал 4. Твоја мати је увек уз те 5. Љубавна парада (тонфилм) 6. Довна Клар 7. Код Србајду 8. Срце Цар-бана 9. Бродјанска мелодија 10. Ја исам ауто
	19.30: Концерт октета омладине под управом г. проф. Вацлава Ведрала 1. Бајин: Омладин 2. Крстин: Легко да спавам 3. Лотка: Што нам ради онај дило стари 4. Лисвики: Прела 5. Лаичич: Франца 6. Лотка: Скувала сам вечерницу 7. Жганец: Пај мила, пај	22.50: Шетња кроз Европу (Ферстер клавир из муз. куће Јов. Фрајт)



CROATIA БАТЕРИЈЕ - ЕЛЕМЕНТИ -
ЦИНКОВИ - УГЉЕНИ - ЗВОНА -

— цепне лампе — саушалаце — сијалице —
— на велико и на мало —

Заступништво „ЕЛЕКТРА“ Београд
Тел. 38-13. — Пасаж Извозне Банке

Fotografija br. 7: Najava programa Radio Beograda sa naznakom prodavnica u kojima se ploče mogu kupiti (*Radio Beograd* 47/1930)

Od iduće godine, jedini vlasnik bio je Milan Ilić (cca.1889–?), a obzirom na to da je Andrejević, po beleškama iz Fonda, donosio problematične poslovne odluke jer nije bio trgovac po struci. Među njima je bila i ta da kupi prekomerno velik broj ploča koje nisu prodate, a kako saznajemo iz kasnijih napomena (19.09.1935), gramofonske ploče (80.000) su činile velik deo neispravne robe na lageru (IAB 2474–7071).



Fotografija br. 8: Reklama prodavnice *Ilić i Andrejević* (*Радио Београд* 32/1929)

U potrazi za informacijama o prodavnicama gramofonskih ploča emitovanim na Radio Beogradu dolazi se do kontradiktornih podataka koji otvaraju polja za zasebna, temeljnija istraživanja. Među tim intrigantnim temama svakako je rad Muzičke kuće „Harmonija“, koja je bila „najveća i najznačajnija muzička trgovinska kuća na području Beograda“ (upor. Томашевић 2009: 126–127). Na njene oglase nailazimo i u specijalizovanim muzičkim časopisima,²⁴² kao i u časopisu *Radio Beograd*. Pored toga, Muzička kuća „Harmonija“ je, čini se, bila prva koja je svoje ploče pozajmljivala uredništvu Radio Beograda za emitovanje u programu, jer je jedina bila pominjana u najavama programa u prvim mesecima rada beogradske stanice (upor. *Радио Београд* 1–15/1929). Prema informacijama iz fonda Kredit-inform, postojale su dve kuće pod ovim nazivom: „Harmonija“, trgovina klavira i nota Aleksandra Goldmana (Aleksandar Goldmann), na adresi Terazije 12 i Muzička kuća „Harmonija“, Isaka H. Armidija na adresi Terazije 9 (IAB 2474–1489).²⁴³ Istaknuto je da se Goldman bavio isključivo trgovinom klavirima i notama, te se na osnovu toga, kao i odrednice „muzička kuća“, može pretpostaviti da se prodaja ploča ipak odnosila na Armidijevu prodavnicu.

Insistiranje na navedenoj razlici je značajno je za razumevanje poslovanja gramofonskim pločama u međuratnom periodu u Kraljevini SHS/Jugoslaviji. Informacije o

²⁴² U odnosu na druge razmatrane trgovine, Muzička kuća „Harmonija“ svakako je bila jedina posvećena isključivo poslovanju u vezi s muzikom, s obzirom na to da su, pored gramofona i gramofonskih ploča, njenu ponudu činili klaviri i pijanina, muzički instrumenti i delovi za njih (poput žica) i note (upor. reklamu Muzičke kuće Harmonija u prilogu, *Muzika* 1928). Pored toga, vlasnici firme tokom 20-ih godina, Goldman i Armidi, u jednom periodu su se bavili i organizacijom koncerata (IAB 2474–1489).

²⁴³ Naime, oko 1920. godine Aleksandar Goldman (cca. 1890–?) prvobitno je imao firmu *Trgovina klavira Aleksandar Goldman*, u kojoj je tihi partner bio njegov rođak Isak H. Armidi, a „posle razortaćenja nije imala nikakve veze sa Armidijem“, koji „nije mogao dugo postojati uslijed slabih poslova, pa je pao pod stečaj“, koji je skinut 1940. godine (IAB 2474–1489).

pomenutim prodavnicama, su šture, ali indikativne, jer se stiče utisak da su sve tri imale probleme u poslovanju, što je barem delimično bilo povezano s prodajom gramofona i ploča. Rajković, vlasnik radnje *Jevta M. Pavlović i Komp.*, poslovao je s dugovanjima zbog, između ostalog, prodavanja gramofona na rate (IAB 2474–22194). U slučaju „razortačenja“ Ilića i Andrejevića, upravo je nepromišljena kupovina gramofonskih ploča koju je izvršio Andrejević navedena kao primer loših poslovnih odluka koje su dovele do međusobnog razlaza (IAB 2474–7071). Najzad, insistiranje na razgraničenju rada Goldmanove i Armidijeve trgovine koje su delile naziv „Harmonija“, ukazivalo je na uspešno poslovanje jednog i poslovanje u dugovima drugog. Pošto je uspešno poslovanje ilustrovano tvrdnjom da se Goldman bavi isključivo prodajom klavira i nota (IAB 2474–1489), to može voditi ka zaključku da je upravo prodaja ploča bila riskantan poslovni poduhvat, u čiju nabavku je trebalo uložiti znatna sredstva i privući pažnju kupaca koji su mogli da priušte kupovinu ploča i gramofona (upor. Maglov 2022a: u štampi). Sudeći po cenama radio-aparata, radio-pretplata, gramofona i gramofonskih ploča prodavanih na rate, u pitanju su bili privilegovani i imućniji stanovnici Kraljevine SHS/Jugoslavije (upor. Марковић 1979: 16–17; Nikolić 2006: 71; Томашевић 2009: 69, 127).²⁴⁴ U nedostatku opširnijih istraživanja, ekonomski i društveni aspekti ovog segmenta muzičke industrije na tlu Kraljevine SHS/Jugoslavije u prvoj polovini 20. veka ostaje tek načeto polje proučavanja.

5.4. Recepcija muzike u medijskoj kulturi u Kraljevini SHS/Jugoslaviji: „mehanička muzika“

Proučavanje auditorijuma, a time i recepcije muzike u medijskoj kulturi u prvoj polovini 20. veka jeste zahtevan zadatak, s obzirom na manjak pouzdanih izvora i time ograničene mogućnosti analize publike. Naila Ceribašić izdvaja šest načina analize recepcije u kontekstu jugoslovenske firme *Edison Bell Penkala*, koji se mogu primeniti i u drugim kontekstima: 1) analiza zasnovana na pisanim izvorima (često u štampi) i na narativima pojedinaca o recepciji nosača zvuka, koji variraju u detaljima; 2) analiza objektivnih mogućnosti, u smislu procene ko je mogao da priušti gramofon i gramofonske ploče (isto se odnosi i na radio-aparat i radio-pretplatu, prim. M.M); 3) analiza sačuvanih i dostupnih institucionalnih i privatnih kolekcija kao reprezentativnih uzoraka (imajući u vidu ograničenja namenuta malim brojem kolekcionara koji su često imali elitne i nacionalno usmerene preferencije); 4) analiza

²⁴⁴ Kako navodi Katarina Tomašević „(...) podatak o visokoj ceni najjeftinijeg radio-aparata (oko 2750 dinara, to jest – dve prosečne plate), govori o tome da je program mogao da prati samo imućniji deo stanovništva.“ (Томашевић 2009: 69)

„efikasnosti“ diskografske produkcije u vezi s daljom, dokumentovanom upotrebom materijala u živoj praksi; 5) analiza zasnovana na radio programima (imajući u vidu intervenciju državnog radio-difuznog sistema i kulturne politike); 6) analiza reizdanja i dodatnih štampanja postojećih izdanja koja govori o potražnji partikulanog snimka (prema Ceribašić 2021: 341).

Cilj postavljen u ovom poglavlju disertacije jeste da se razmotri recepcija muzike nakon medijskog obrta, u specifičnom kontekstu Kraljevine Srbije/SHS/Jugoslavije u prvoj polovini veka, kao i moguća recepcija medijskog obrta među muzičarima i širom publikom koji su bili slušaoci Radio Beograda. U odnosu na taj cilj odabrani su i načini analize recepcije od onih koje izdvaja Ceribašić. Detaljna analiza publike nije cilj ove disertacije, ali je određena predstava o profilu slušalaca koji su bili recipijenti muzike emitovane s radija i gramofonskih ploča u datom kontekstu bila neophodna. Procena profila slušalaca i okolnosti u kojima je muzika recipirana izvedeni su na osnovu profila publike predstavljenog u časopisu *Radio Beograd* (*Радио Београд* 15/1933, 46/1933, 43/1935, 3/1936), kao i na osnovu anketa sprovedenih među slušaocima, a u vezi s preferencijama u muzičkom programu (*Радио Београд* 12/1929, 1/1934, 52/1934, 3/1936, 52/1936, 23/1937, upor. Nikolić 2006, Срећковић 2007, Karan 2019). O muzičkim preferencijama takođe svedoči rubrika „Želje naših slušalaca“ na muzičkom programu Radio Beograda, koje su se odnosile na odabir muzike emitovane s gramofonskih ploča (vidi, npr. *Радио Београд* 42/1930, 10/1931, 34/1931).

Na osnovu pomenutih izvora, zaključuje se da su slušaoci Radio Beograda i kupce gramofonskih ploča mahom činili „nešto obrazovaniji i imućniji ljudi“ (Nikolić 2006: 71). Na primer, profesionalna usmerenja pretplatnika 1932. godine bila su sledeća: privatni činovnici, trgovci, zanatlije i državni činovnici (Isto). U odnosu na tešku ekonomsku situaciju u kojoj se zemlja nalazila u trećoj i četvrtoj deceniji 20. veka, cene radio-aparata, prijave detektora, radio-pretplate, kao i gramofona i gramofonskih ploča, bile su visoke za veliki broj građana (Марковић 1979: 16-20, Томашевић 2009: 69).²⁴⁵ S obzirom na to, u literaturi se ističe da je slušanje muzike putem radija i gramofonskih ploča bilo dostupno tek malom broju imućnih građana. Na primer, Roksanda Pejović navodi: „Muzika emitovana na radio-talasima nije u periodu između dva rata mogla da ima veći uticaj na slušaocima zato što je samo izvestan broj

²⁴⁵ U slučaju gramofona i gramofonskih ploča, bila je moguća kupovina na rate. Vidi, na primer, reklame *Edison Bel Penkala* (*Radio Beograd* 10/1930: s.n.) i *Glavni gramofonski depo* (*Radio Beograd* 27/1930: 16). Upor. Томашевић 2009: 127.

Beograđana imao radio-aparate“ (Pejović 2004: 190). Mirjana Nikolić ističe da je do 1934. godine na 300 stanovnika dolazio jedan registrovan radio-aparat, ali da je broj slušalaca mogao biti veći s obzirom na to da siromašniji stanovnici nisu nužno posedovali i prijavljivali aparate, već su ih sami konstruisali (Nikolić 2006: 70–71). Takođe, imajući u vidu dostupnost radija u javnim prostorima, kao što je bio slučaj s postavljanjem Telefunken zvučnika („gigantofona“) na Kalemegdanu, kako bi šetači tokom leta mogli da slušaju i program Radio Beograda (*Радио Београд* 4/1930: 5), uticaj muzike emitovane na radio-talasima je mogao biti i veći nego što to tvrdi Pejović. Kada su u pitanju preferencije slušalaca za određenu vrstu muzike, rezultati anketa su, na primer, 1934. godine, pokazivali da slušaoci posebno cene umetničku muziku emitovanu sa gramofonskih ploča (Nikolić 2006: 73). U narednim godinama, pak, ankete su pokazivale veću potražnju za narodnom muzikom (Срећковић 2007: 119; Васић 2015).²⁴⁶

Osim što su dragocena svedočanstva o recepciji, tekstovi objavljeni u stručnim (muzičkim i radijskim) časopisima imali su važnu ulogu u diseminaciji razumevanja muzike u medijima među savremenima. Kako ističe Katarina Tomašević,

Štampa je bila osnovni medij koji je na jednoj strani obavljao svoju osnovnu, informativnu ulogu, na drugoj – ispunjavao edukativne zadatke, a na trećoj se pojavljivao kao posrednik između stručne i masovne recepcije umetničkih inicijativa i ostvarenja (Томашевић 2009: 123).

Osim toga, autorka ističe da

specijalizovani časopisi zavređuju posebnu pažnju ne samo stoga što po sebi predstavljaju jednu od najznačajnijih institucionalnih novina u muzičkom životu, već i zato što sadrže izvanredno mnogo informacija na osnovu kojih se precizno i objektivno mogu pratiti pojava i recepcija novina tokom posmatranog perioda (Isto: 125).

Među tekstovima značajnim u kontekstu recepcije medijskog obrta u muzici, izdvajam napise kompozitora i muzičkog kritičara Rikarda Švarca (Schwarz 1928, Шварц 1929, Švarc 1930, Švarc 1931, Švarc 1932–33),²⁴⁷ književnika, prevodioca i muzičkog kritičara Stanislava Vinavera (1935–36), poljskog violiniste Bronislava Hubermana (Bronisław Huberman) (1931) kao i nekoliko interesantnih članaka objavljenih u časopisu *Radio Beograd* (*Радио Београд* 2/1929: 2, 14/1930: 1–3, 1/1931: 5–6, 52/1933: 8). U nastavku teksta grupisaću nekoliko ključnih tema u vezi sa recepcijom radija, gramofona i gramofonskih ploča, što će

²⁴⁶ Detaljniju raspravu o radijskom auditorijumu videti u: Karan 2019.

²⁴⁷ O kritičarskoj delatnosti Rikarda Švarca videti u: Васић 2019.

ukazati na stavove navedenih protagnosista o medijskom obrtu u muzičkoj kulturi i njegovim (očekivanim ili već uočenim) posledicama. Pojedini autori su posebno isticali novu ‘zaglušenost’ zvukovima i proliferacijom muzike, smatrajući je direktnom posledicom pojave novih medija. Ova konstatacija vodila je dalje rasprave u nekoliko pravaca koji su ukazivali na, pojednostavljeno rečeno, optimistične ili pesimistične procene budućnosti muzike u novoj medijskoj ekologiji.

5.4.1. „Mehanizacija muzike“ kao ‘pretnja’ muzičarima i muzici

Reakcija društva na procese modernizacije koji su se ubrzano odvijali u Kraljevini SHS/Jugoslaviji između dva svetska rata (vidi Марковић 1990, nav. prema Срећковић 2007, Томашевић 2009: 64–76) bila je često obeležena egzistencijalnim strahom.²⁴⁸ Tako je bilo sa zanatlijama u odnosu na ubranu industrijalizaciju, reakcijama trgovaca na robne kuće i nove načine oglašavanja proizvoda, pa i reagovanjima muzičara na mehanizaciju muzike, to jest, u odnosu na pojavu radija i gramofonskih ploča koji su potencijalno ugrožavali potrebu za javnim koncertima, a time i za orkestarskim muzičarima (Томашевић 2009: 72–3, 127–129). Otpor muzičara prema novim medijima ispoljavan je dvojako: 1) kroz negativne stavove o samim „mehaničkim instrumentima“ koji prema mišljenju muzičara ugrožavaju njihovu egzistenciju i 2) kroz negativnu recepciju ‘lake’ muzike prevashodno zastupljene na radio-programima. Da je čitalaštvo specijalizovanih muzičkih časopisa u Kraljevini Jugoslaviji bilo upoznato s aktuelnim raspravama o „mehanizaciji muzike“ svedoči i tekst violiniste Bronislava Hubermana objavljen u *Muzičkom glasniku*.²⁴⁹ Interesantno je da Huberman ističe svest o tome da radio i gramofon sami po sebi (kao uređaji spremni za različite načine upotrebe) nisu nužno ugrožavajući za egzistenciju muzičara i muzike uopšte, već da su se „usled nerazumnosti ljudske pokazali (...) kao kobni za našu bujnu evropsku muzičku kulturu“ (Huberman 1931: 200).²⁵⁰ Tu ljudsku nerazumnost autor vidi, pre svega, u

²⁴⁸ Ovaj strah nije bio vezan samo za prostor Kraljevine SHS/Jugoslavije, već uopšte za profesionalne muzičare u drugim evropskim zemljama. Na primer, Žak Atali navodi da muzičari u gramofonu vide priliku da ostave fizički trag svoje umetnosti, ali i da se „boje toga da će direktori pozorišta njime da zamene živu muziku, ili bar da će da ga koriste kao sredstvo pritiska u slučaju da muzičari zaprete štrajkom“ (Atali 2007: 128).

²⁴⁹ Tekst je objavljen u prevodu dr Dušana Putnika, predsednika Muzičkog društva „Stanković“ u Muzičkom glasniku. Kako je napomenuo prevodilac, članak je preveden u celosti jer je „u muzičkom svetu izazvao ogroman interes i imao za posledicu opsežnu polemiku“ (Huberman 1931: 199). Ovaj prevod je jedna od potvrda da su recipijenti u medijskoj kulturi u prvoj polovini 20. veka na prostoru Kraljevine SHS-Jugoslavije imali „vrlo dobar informativni uvid u muzička zbivanja u svetu“ (Томашевић 2009: 130)

²⁵⁰ „...nemam nameru da slomijem štap nad tim pronalascima kao takvima kao što neće ni jedan pacifista napadati nauku kad grmi protiv samoubijanja čovečanstva, koje je omogućeno zloupotrebom naučnih pronalazaka.“ (Huberman 1931: 200).

usmerenju finansijskih sredstava dobijenih putem plaćanja radio-pretplata, kao i u zloupotrebi zakona o autorskom pravu koje dozvoljavaju eksploataciju kompozitora i izvođača. Za Hubermana je neprihvatljivo da se materijalna sredstva dobijena putem radio pretplata koriste u svrhe „reparacije pređašnjih ratova ili pripremu budućih“ (Isto: 203), te poziva muzičare na sindikalno udruživanje (Isto: 203–204).²⁵¹ S druge strane, njegova kritika pojedinih radijskih stanica (iz kritike je, karakteristično, isključen BBC), usmerena je ka „nesolidnoj konkurenciji radija“ koja je „potkopala egzistenciju mnogih simfonijskih i operских institucija, a da nije na mesto toga stvorila ekvivalentnost“ (Isto: 200). Radio bi, naspram toga, trebalo da bude svestan sopstvene kulturne misije u širenju muzičke kulture, te da sredstvima dobijenim od pretplata podstakne osnivanje orkestara (Isto).

O sličnoj opasnosti da gramofon i radio budu zloupotrebljeni, iako sami po sebi nisu nužno negativne pojave za muzičku kulturu, pisao je i Vojislav Vučković:

I u mehaničkoj muzici je zloupotreba aparata, a ne sam aparat – posredan uzrok zla, jednog od vidova muzičke krize. Savlađivanju muzičke krize može doprineti, dakle, ukidanje zloupotrebe muzičkih aparata, a nikako uništavanje samih aparata (Вучковић 1968: 566).²⁵²

Dakle, Vučkovićev stav jeste da „mehanička muzika“ (pod kojom on podrazumeva gramofon) i radio-sredstva imaju određene kulturne prednosti, posebno ukoliko se koriste u svrhu promocije snimljene antologije zapadnoevropske muzike, kao i savremenih ostvarenja (upor. Isto: 567–568).

Na ovom mestu je interesantno pomenuti primer Radio Beograda u odnosu na osnivanje muzičkih sastava. Iako nesumnjivo nije jedina radio-stanica koja je ulagala u sopstvene ansamble, motivi muzičkog urednika Mihaila Vukdragovića u vreme osnivanja Simfonijskog orkestra Radio Beograda iluminativni su u kontekstu debate o egzistenciji muzičara. Naime, kako ističe Darinka Simić-Mitrović, Vukdragovićeви motivi u zalaganju za osnivanje Simfonijskog orkestra 1937. godine bili su i:

esnafsko-kolegijalni razlozi i želja da se pomogne drugovima u nevolji. Naime, pre pronalaska ton-filma, mnogi, elitni beogradski bioskopi („Koloseum“, „Kasina“ i drugi) imali su svoje orkestre u kojima su svirali vrsni, dobro

²⁵¹ Iz ovih napisa se iščitava leva ideološka pozicija, koja je bila karakteristična za uredništvo *Muzičkog glasnika*, kao i *Zvuka* (upor. Томашевић 2009: 135). Zanimljivo je, uzgred, pomenuti i viđenje mehanizacije muzike iz perspektive umetnika na levoj strani političkog spektruma u Vajmarskoj republici, koji su smatrali da „industrijalizacija i modernizacija evropskih društava nije ostvarila loše uticaje na razvoj umetnosti“ (Nikolić 2016: 48).

²⁵² Vučkovićev članak „Mehanička muzika i radio“ originalno je objavljen u *Politici*, 28. oktobra 1936. godine.

istrenirani muzičari. Dolaskom ton-filma na repertoare beogradskih bioskopa, oni su ostali bez posla. Proširivanjem radio-orkestra, najboljima među njima, stvorena je nova šansa koju su oni sa radošću iskoristili (Simić Mitrović 1988: 27).

U tom smislu, primer osnivanja beogradskog simfonijskog radio orkestra ukazuje na to da je realna egzistencijalna opasnost za muzičare zaista postojala, ali da ona nije dolazila od radija, već od drugog medija – zvučnog filma. Ipak, na osnovu citiranog odlomka se takođe zaključuje da su tek pojedini (najbolji) od njih imali priliku da dobiju mesto u radijskom simfonijskom orkestru, te da je ovaj period zaista bio izazovan za muzičarski esnaf.

S druge strane, profesionalni muzičari upućivali su kritike na račun dominacije 'lake' muzike na talasima radio programa, smatrajući da je zastupljenost 'ozbiljne' muzike dužnost radija u odnosu na pomenutu 'kulturnu misiju'. Međutim, mišljenja o udelu radija u podržavanju muzičke umetnosti su varirala. Priznajući da „svako od nas zna što sve može da se čuje iz otvorenih prozora iza kojih u sobi svira gramofona“, te da su „retki oni koji se služe gramofonom kao otmenim muzičkim instrumentom“, Rikard Švarc istovremeno uviđa da „dnevno raste broj dobrih ploča i da se snimaju sve više i u sve većem broju“ (Švarc 1931: 85). Komentarišući muzičke prilike u Americi, Švarc iznosi slična zapažanja:

Razvijanje američkog muzičkog ukusa znatno je pod uplivom mehaničke muzike, odnosno, prepušteno je reklami i propagandi dotične industrije koju *ne rukovode*, u prvom redu, *umetnički motivi*. Ipak, mora se priznati, ogromna množina dobre klasične i moderne muzike dolazi ovim mehaničkim sredstvima u domove Amerikanaca i pridobija ih za čistu muzičku umetnost. (Švarc 1930: 107, kurziv R.Š; upor. Томашевић 2009: 129).²⁵³

Međutim, upravo ova „ogromna množina“ muzike izazivala je surevnjivost pomenutih recipijenata.²⁵⁴ Tako, na primer, Stanislav Vinaver kritikuje „bujicu mehaničke muzike“ (Vinaver 1935–36: 45), uticaj „kobnosti tonova mehaničkih što prodiru škrgutno sa svih strana“ (Isto: 46), muziku „koja navaljuje sa hiljadu udara“ (Isto: 48). Za Vinavera, proliferacija mehaničke muzike jeste pretnja za 'prirodnu' muziku te u tom smislu, problem nije striktno u dominaciji 'lakih' žanrova u odnosu na 'ozbiljnu' muziku već u gubitku 'aure' i jedinstvenog kvaliteta muzike kao nečeg esencijalnog i drugačijeg od svakodnevice (Isto: 47–48, upor. Cvejić 2019: 44–45, 50). To je jedna od tačaka razilaženja Vinaverovog i Švarcovog poimanja „mehaničke muzike“.

²⁵³ Industrija na koju aludira Švarc može se razumeti kao kulturna industrija, o kojoj su nekoliko godina kasnije (1944) pisali Teodor Adorno i Maks Horkhajmer (Max Horkheimer) (Adorno i Horkhajmer 1974).

²⁵⁴ Ipak, pomenuti uzorak recipijenata je mali i vezan je za intelektualni krug.

5.4.2. Promene navika u muzičkoj kulturi – opadanje diletantizma i opadanje broja slušalaca u operskim i koncertnim dvoranama

Jedno od važnih pitanja razmatranih u napisima različitih autora jeste opadanje amaterskog, diletantskog muziciranja, koje svedoči o promenama u muzičkoj kulturi. U odnosu na zapažanja Džonatana Sterna (predstavljena u četvrtom poglavlju) o privatnom akustičkom prostoru koji se kultivisao već kroz viktorijski ideal doma, a intenzivirao uvođenjem radija i gramofonskih ploča u muzičku svakodnevicu, moguće je razmatrati i tekstove srpskih/jugoslovenskih pisaca. Kao što je pomenuto, autori poput Švarca i Hubermana svesni su da radio utiče na opadanje broja posetilaca operskih kuća i koncertnih sala. Poput njih, Gustav Braun piše: „vazduh i svetlost nastupili su u borbi protiv tmurne atmosfere pozorišta i koncertnih sala, a ‘mehanizacija muzike’ oslobodila je svet od veze sa mestom i vremenom.“ (Braun 1930: 2). Koncertna delatnost je ugrožena dostupnošću radijskih muzičkih programa, ali i time što ekonomska moć srednjeg građanskog staleža kao glavnog nosioca koncertnog života opada (Isto).²⁵⁵ Za Rikarda Švarca, pozitivna strana ovakvog stanja stvari jeste upravo smanjenje uticaja klasno uslovljenog prostora kakav je koncertna sala, u kojem se „negovala samo muzika izvesnih pravaca i sadržaja, koji su se vremenom iscrpli, tipizirali i preživeli“ (Švarc 1930: 50, 1932–33: 46-47). Švarc ističe da radiofonija jeste uticala na smanjenje publike u koncertnoj sali, ali da je „s druge strane popularizovala muzičku umetnost i proširila u najvećoj meri krug muzičkih konsumentenata“ (Švarc 1932–33: 47). Švarcov utisak je da je:

kvalitet muziciranja postao odličan u svačijem domu, zahvaljujući savršenim snimcima gramofonskih ploča koje predstavljaju interpretaciju najvećih umetnika našeg doba, ili prenosom putem radija pevanja i svirke naših odličnih umetnika (Švarc 1931: 85).

Međutim, ono što se za savremenike ispostavlja kao upadljiv problem paradoksalno leži upravo u lakoći s kojom slušaoci mogu da pristupe muzičkim ostvarenjima, jer se kao neophodan uslov za adekvatno razumevanje muzike postavljalo poznavanje muzike putem sviranja instrumenta. Tako je, na primer, Huberman smatrao radio odgovornim za opadanje

²⁵⁵ Prema Adornu, instituciju opere ne čine isključivo dela, postavke, zgrade, već i publika, koja recipira ono što se dešava na sceni i koja se u okviru operskog događaja pokazuje sebi i drugima, ima izrazit udeo u celini koja čini tu instituciju. Zato Adorno zaključuje da „opera postaje nesigurna u momentu kad više ne postoji visoko građansko društvo koje je podržavalo potpuno razvijenu operu. (...) Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocima nisu zajemčene tradicijom. Onaj ko već u svom detinjstvu nije naučio da se divi operi i da uvažava njene čudnovate pretpostavke, preziraće je posle kao starmali varvarin, dok duhovno razvijena publika jedva još može neposredno i spontano da prihvati ograničenu zalihu dela, koja se odavno srozala u malograđansko domaće blago...“ (Adorno 1997: 58). Tekst je objavljen na nemačkom jeziku 1959. godine.

diletantizma ključnog za negovanje muzičke kulture: „A samo onaj kultivirani diletantizam koji i sam izvodi, u stanju je da stvori takvu atmosferu u kojoj umetnik nalazi za svoj stvaralački rad tako potreban odjek“ (Huberman 1931: 200). Rikard Švarc imao je, doduše, nešto drugačiji odnos prema opadanju diletantizma, utoliko što je smatrao da klavir može ponovo da postane instrument „sa vlastitom literaturom“, a ne da bude „tumač muzike u aranžmanu“, jer su gramofon i radio omogućavali reprodukciju različitih instrumentalnih sastava (Švarc 1931: 84–85). Ipak, i Švarc uviđa da radio i gramofon ne podstiču amatersko bavljenje muzikom, već ga obeshrabruju:

(...) mnogi diletant, koji je sa oduševljenjem svirao na svom instrumentu, iz skromnosti ili komoditeta više ne seda za klavir ili ne uzima svoju staru violinu, nego ukopčava svoj radio-aparat i sluša koncerte u Londonu, Pragu ili Rimu... (Švarc 1931: 85–86).

Medijski obrt, dakle, uticao je ne samo na egzistenciju muzičara, postepenu dominaciju 'lake' muzike i opadanje broja publike u operskoj i koncertnoj dvorani (uslovljene različitim društvenim i ekonomskim faktorima, a ne samo tehnološkim), već i na svakodnevne navike muzičkih poklonika. Smanjujući aktivno bavljenje muzikom na amaterskom nivou, medijski obrt je podstakao očekivanja publike da koncertni izvođači izvode muziku onako kako ona zvuči na snimcima, što je, u krajnjoj liniji, uticalo na promenu estetike izvođenja umetničke muzike, ka 'estetici perfekcije' o kojoj je bilo reči u četvrtom poglavlju.

5.4.3. Potencijali tehnologije snimanja muzike za arhiviranje muzičke kulture i uticaj snimanja muzike na izvođačke prakse

Recepcija medija gramofona i radija uključila je i dalekovidna stanovišta o uticaju koji snimanje muzike ima na izvođačke prakse, kao i na čuvanje 'muzičke kulture od zaborava, za neke potonje generacije. Tako se, na primer, u najavi emitovanja snimaka Betovenove *Šeste simfonije* i uvertire *Leonora*, ističe potencijal gramofona za beležnje zvuka

verno, fotografski tačno, za sva vremena i istorijske studije dalekih generacija, koje će iz naših snimaka razabrati stanje naše muzičke kulture, bolje i autentičnije nego iz svih knjiga i studija muzikologa (*Paduo Beograd* 1/1931: 5).

Anonimni autor ovog teksta, usmeren ka reklami muzičkog programa radija, poziva se na ono što je savršenost principa, a (još uvek) nesavršenost aparata, da parafraziram zapažanje Rikarda Švarca (upor. Schwarz 1928: 15). Iako se proces tehničke reprodukcije muzike u perspektivi pokazao dragocnim za zvučni zapis, što je u trenutku pisanja citiranog teksta još uvek bila relativna novina, činjenica je da su ploče na 78 o/m, kakve je jedino mogao da

poznaje autor članka, bile daleko od vernog, ‘fotografskog’ beleženja zvuka.²⁵⁶ Ono što je upadljivo, jeste rana referenca na ‘vernost’ kreirane zvučne slike u odnosu na realnu, koja se pojavljivala već od tridesetih godina 20. veka kao način privlačenja slušalaca/konzumenata. U tom smislu, ovo je jedan rani pokazatelj ideje o *Hi-Fi* kvalitetu kao idealu zvučnog zapisa i upotrebi ovog ideala u marketinške svrhe, što je zaista postalo nasleđe potonjih generacija. Kako su kasnije inovacije u snimanju i reprodukciji muzike pokazale, a muzikolozi nakon medijskog obrta razmatrali, snimljeni zvuk je uvek konstrukcija zvučne slike za sebe, a medij (u ovom slučaju gramofonska ploča) nije mogao biti ‘nevini’ nosilac zapisa koji je realistično i objektivno prenosio izvedenu muziku. Dok najavni/reklamni karakter pomenutog teksta ne dozvoljava kritički odnos prema specifičnom ‘udelu’ medija gramofona i radija u ukupnoj zvučnoj slici,²⁵⁷ Rikard Švarc je istakao:

(...) membrana slušalice²⁵⁸ igra ulogu instrumenta, koji, iako podložan izvesnim varijantama u boji, ipak daje onaj tipični radiozvuk, onu monotonu boju, koja i kod najboljih aparata odstupa od tonske boje originala: muzičkog instrumenta ili ljudskog glasa (Švarc 1929: 1).²⁵⁹

Za Švarca je ovaj argument bio instrumentalan u konstatovanju potrebe za specifičnom muzikom za radio, što je tema na koju će se vratiti u idućem odeljku. Na ovom mestu, njegov komentar je podsetnik na to da su recipijenti zvuka s gramofona i radija u prvoj polovini veka čuli specifičan konstrukt muzike u novoj medijskoj ekologiji. Takođe, važno je istaći da je, za razliku od mnogih svojih savremenika, Švarc preispitivao svest o ‘realnom’ zvuku, artikulišući svest o tome da je snimljeni zvuk zapravo uvek konstruisan.

Švarc je, međutim, i sam isticao višestruke prednosti gramofona za snimanje muzike. One su se sa jedne strane odnosile na mogućnost formiranja zvučnih arhiva, pre svega folklorne muzike, dok su sa druge strane podrazumevale mogućnost snimanja dela

²⁵⁶ Nastavak teksta, u kojem se posebno ističe kvalitet prenosa snimaka gramfonskih ploča preko radija, takođe je indikativan: „Tehnika prenosa je toliko savršena, da je nemoguće razlikovati prijenos koncerata iz Studija od emisije gramfonskih ploča“ (*Paduo Beograd* 1/1931: 6). O razlozima kvalitetnije reprodukcije gramfonskih ploča putem radija u odnosu na reprodukciju putem gramfona slušaoci su bili obavešteni u tekstu adekvatnog naslova „Reprodukcija gramfonske muzike: Zašto se gramfonske ploče bolje čuju na radiju“ (*Paduo Beograd* 2/1929: 2). Ujedno, oba teksta su ilustrativni primeri ranije razmatranog konkurentskog odnosa između industrije radija i diskografske industrije.

²⁵⁷ Tekst se odnosi na reprodukciju gramfonskih ploča na radiju, obuhvatajući, dakle, oba medija o kojima je ovde reč.

²⁵⁸ Iz ovog teksta je nejasno da li Švarc zaista misli na slušalice putem kojih se sluša radio prenos, ili, pak na membranu zvučnika i/ili membranu mikrofona.

²⁵⁹ Švarcovi tekstovi pokazuju kako se autorova misao o „mehaničkoj muzici“, tj. o medijima, menjala s vremenom, ali ukazuje i na to kako je poimao razliku između gramofona i radija. Naime, u tekstu objavljenom godinu dana ranije, autor razmatra mogućnost vernog prenosa kompozitorske ideje putem snimanja muzike, priznajući da je gramofon trenutno tek „objektivan prikazivač izvedbe“ (Schwarz 1928: 15).

savremenika pod nadzorom kompozitora, osiguravajući ispravnost zabeleženih izvedbi spram njihove usklađenosti sa idejama autora (Schwarz 1928: 16). Za Švarca je pogotovo bio važan potencijal gramofona u muzičkoj nastavi, s obzirom na to da omogućava konkretne zvučne primere orkestara i ansambala u njihovom realnom sastavu, spram transkripcije za klavir (Isto).

Svest o uticaju snimanja i reprodukcije muzike na izvođačke prakse i njihovu recepciju istaknuta je u pomenutom „najavnom“ tekstu o emitovanju Betovenove muzike na sledeći način:

Vi možete danas uporediti način izvođenja neke klavirske sonate jednog pianiste sa načinom nekog drugog umetnika, osetiti ličnu notu u sviranju prvog i drugog, upoznati delo u shvatanju nekolicine umetnika i razviti tako svoj ukus i sposobnost rasuđivanja (*Paduo Beograd* 1/1931: 6).

Za Švarca se, međutim, čini važnijim to što snimanje muzike nosi potencijal za ograničavanje uticaja samovolje virtuozu (Schwarz 1928: 16), a time i mogućnost da se kompozicije čuju (među savremenicima, ali i budućim pokolenjima) na onaj način na koji ih je kompozitor zamislio. U ovom načinu razmišljanja, Švarc je na liniji savremenika koji su bili skloni anti-romantičarskoj estetici i anti-subjektivizmu, koji su, u sprezi s tehničkim dostignućima i recepcijom snimljene muzike, vremenom uticali na promene u estetici izvođenja u odnosu na onu s prelaza 19. u 20. vek (upor. Day 2000: 52, 156).²⁶⁰

Najzad, vraćajući se na početni citat u ovom odeljku, potrebno je prokomentarisati misao autora da će buduće generacije, na osnovu snimaka, steći „bolju i autentičniju“ predstavu o „stanju naše kulture (...) nego iz svih knjiga i studija muzikologa“ (S.n. *Radio Beograd* 1/1931: 5). Iako snimci sami po sebi, bez kritičkog aparata koji pruža muzikologija, ne mogu da pruže pouzdane uvide u muzičku kulturu prošlosti, oni, kao artefakti, jesu potentni nosioci informacija ne samo o muzičkoj kulturi i snimljenim muzičkim ostvarenjima, već i o recepciji muzike u medijskoj kulturi tog doba. Drugim rečima, ovi snimci jesu artefakti koji svedoče o medijacijama muzičke i medijske kulture, o ‘kompromisu’ između tadašnjih muzičkih estetičkih i izvođačkih načela s mogućnostima i zahtevima medijske tehnologije, te o zvučnom snimku kao rezultatu procesa ‘pregovaranja’ između ovih različitih činilaca. U tom smislu, snimci na pločama od 78 o/m u muzikološkim

²⁶⁰ U kontekstu mehaničke muzike, interesantan je sledeći citat: „Muzika o mašinama odražavala je impersonalne aspekte urbanog života i bila u direktnoj opoziciji sa duboko subjektivnim, ekspresionističkim kvalitetima muzike romantizma koju su mnogi mladi kompozitori nakon rata nastojali da izbegnu“ (Erica Jill Scheinberg, nav. prema Nikolić 2016: 49).

istraživanjima nakon medijskog obrta (kao što je pojašnjeno u trećem poglavlju) mogu se razumeti kao objekti koji su imali svoju mogućnost delovanja (*agency*).

5.4.4. „Mehanička muzika“, muzika na radiju, muzika za radio

Kao poslednju karakteristiku napisa o muzici i medijima u prvoj polovini 20. veka izdvojila sam razumevanje „mehaničke muzike“ i postepeno razdvajanje ideje o postojanju muzike na radiju i muzike za radio. Za koncept medijskog obrta u muzici ova razlika se, retroaktivno posmatrano, pokazala važnom utoliko što su mediji za snimanje i reprodukciju muzike omogućili kako čuvanje i arhiviranje muzike, tako i pronalaženje novih sredstava umetničkih izraza. S druge strane, za koncept medijskog obrta u *mišljenju* o muzici, ideja razmatranja istorije muzike 20. veka u odnosu na dihotomiju ‘muzike prošlosti’ – ‘muzike budućnosti’, odnosno, razlika između muzike na radiju i muzike za radio pokazala se važnom. Kao što je istaknuto u poglavlju o medijaciji, dihotomija ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ konstruktivna je za razumevanje različitih efekata medijskog obrta, ali, u skladu s usvojenom idejom medijacije kao generativnog procesa, dihotomija nije postojala pre samog procesa medijacije. Naprotiv, dihotomija je jedan od rezultata relacija između različitih aktera koji pripadaju umreženom svetu muzike i sistemu masovnih medija u specifičnim društvenim, političkim, kulturalnim, ekonomskim okolnostima. U slučaju ove disertacije, u pitanju je specifičan kontekst Kraljevine SHS/Jugoslavije, u kojima autori citiranih napisa mahom pišu o „mehaničkoj muzici“. Ovaj termin je izuzetno važan za razumevanje pomenutog generisanja dihotomije ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’, kojoj prethodi proces medijacije.

Naime, dok postavljanje diskografije umetničke muzike i eksperimentalne radiofonije kao dva egzemplarna vida produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka, može delovati neopravdano s obzirom na tako različite segmente muzičkih i medijskih praksi, ideja „mehaničke muzike“ pojašnjava ‘poreklo’ ovog jukstaponiranja. Ono što je posebno interesantno jeste da se pod mehaničkom muzikom podrazumevaju gramofon, radio i elektronski instrumenti (upor. Švarc 1930: 107). U okviru toga, o radiju i gramofonu se eksplicitno govori kao o instrumentima/uređajima, što nas vraća na ideju o mediju kao sredstvu i mediju kao instrumentu.

U drugom poglavlju, argumentovala sam stanovište zastupljeno u ovoj tezi da je ova dvostrukost u srži ideje medija i da se ne može govoriti o tome da li je u jednom slučaju prenosnik a u drugom sredstvo izraza, jer je medij uvek i jedno i drugo. Drugim rečima,

medij ne može biti ‘neutralni’ prenosilac određene, ranije formirane poruke, kao što ne može biti sredstvo koje nije umreženo u medijsku kulturu, koje sa tom kulturom nije u određenim relacijama. Kao što je više puta istaknuto, medij ne postoji van sistema u kojem se upotrebljava – da bi nešto uopšte bilo medij, ono mora da postoji u sistemu razmene poruka/sadržaja. Ova dvostrukost razumevanja pojma medija, dakle, omogućava kako da se sama dvostrukost primeni i na diskografiju i na radiofoniju, tako i da se sama dvostrukost iskoristi kao argument za to da medij sam po sebi ne određuje muzičku praksu, već to čini način na koji se taj medij upotrebljava. Drugim rečima, medij može da bude upotrebljen i kao angažovani prenosilac sadržaja koji je nastao u drugačijoj medijskoj ekologiji, kao i sredstvo čija se specifična svojstva koriste za iznalaženje novih mogućnosti umetničkog izraza.

Fluktuacije u upotrebi pojma „mehanička muzika“ u citiranim napisima ukazuju na to da su radio, gramofon i elektronski/električni instrumenti pre svega posmatrani kao novi, „mehanički“ uređaji suprotstavljeni „prirodnom“ instrumentarijumu i živim izvođačima. U ovom odeljku ću pojasniti načine na koje su „mehanički instrumenti“ i „mehanička muzika“ definisani, da bih potom ove definicije sučelila sa stanovištima koja će biti funkcionalizovana u razumevanju diskografije i radiofonije u drugoj polovini 20. veka.

5.4.5. „Mehanički“ muzički instrumenti

Do ogromnog stupnja razvila se u Americi mehanička muzika. Nema gotovo kuće bez gramofona, radio-aparata ili električnog klavira.

Rikard Švarc (1930: 107)

Vojislav Vučković i Rikard Švarc su pod „mehaničkim instrumentima“ podrazumevali gramofon i instrumente poput mehaničkog klavira. Švarc definiše mehaničke muzičke instrumente kao aparate „koji izvode muziku bez pomoći izvođača, kao na primer razni mehanički klaviri (...) ili gramofon.“ (Švarc 1932–33: 46).²⁶¹ Vučković ističe da se „pod mehaničkom muzikom podrazumeva (...) onaj proces muzičke reprodukcije koja se ‘vrši bez prisustva izvođača na aparatu’.“ (Vučković 1968: 566), precizirajući da je aparat u pitanju „gramofon ili automatski klavir“, koji ima mogućnost ponavljanja muzike (Isto). Prema Švarcu, dva svojstva mehaničke muzike su: 1) mogućnost snimanja muzičkog komada na

²⁶¹ U svom tekstu „Električni instrumenti“ Josip Slavenski jasno razdvaja mehaničke, elektromehaničke, poluelektronske i elektronske instrumente. Elektromehanički instrumenti poput mehaničkog klavira sa električnim pogonom imaju isti cilj „kao i gramofon: da produkuju od drugog već stvorenu muziku“ (Slavenski 1939: 1). Električni instrumenti su oni kod kojih „zvuk postaje treperenjem elektrona u elektronskim cevima“ (Isto).

matricu s koje se skidaju mnogi otisci i 2) mogućnost da se snimak nekog komada može uvek i nebrojeno puta reprodukovati, rezultirajući uvek istim izvođenjem (Švarc 1932–33: 46). S obzirom na to da je matrica „verna akustička kopija nekog muzičkog zbivanja“, reproduktivni proces se odvija „bez prisustva izvođača, na aparatu“ (Isto). Oba autora, dakle, pod mehaničkom muzikom podrazumevaju onu muziku koja se reprodukuje putem aparata, a bez prisustva izvođača, što je ključna distinkcija između gramofona i radija.²⁶² Priznajući da je radio „u mnogo čemu srodan sa gramofonom“ Švarc ističe da je radio „dragoceniji muzički instrument (podvukla M.M.)“, jer je njegov repertoar „ogroman“ i „pod stalnom kontrolom stručnih lica“ (Švarc 1931: 85–86). Na drugom mestu, autor eksplicitno objašnjava:

Radio nije u tom smislu mehanički instrument. On prenosi živu muziku u momentu kad se ona stvara. Tu nema matrice (ploče ili trake) na kojoj bi se zadržali zvučni fenomeni koji se odigravaju pred mikrofonom, i stoga se muziciranje pred mikrofonom ne može po želji svakog momenta ponoviti. Izvođenje je vezano vremenski za sviranje ili pevanje i nestaje za uvek sa električnim talasima koji se emituju. Radio, dakle, nije mehanički instrument. On je samo sretstvo prenosa, on pretpostavlja živo muziciranje u studiju stanice, bez kojega ne može zvučnik da se stavi u funkciju. Drugim rečima radio je samo posrednik između muzičkog producenta i konsumenta (Švarc 1932–33: 46).

Iz ovog citata zaključujemo da su razlozi zbog kojih Švarc nije smatrao radio mehaničkim instrumentom prvenstveno vezani za odsustvo trajnog snimka (na ploči ili na traci), što utiče na efemernost emitovane muzike.²⁶³ Ipak, u ovoj konstataciji Švarc kao da previđa praksu emitovanja snimljene muzike (bilo snimaka ostvarenih unutar institucije, za potrebe programa, bilo komercijalnih snimaka). Ukoliko je u pitanju snimljena muzika koja ne nestaje nakon emitovanja na radio talasima i za čije izvođenje nije neophodan izvođač u samom trenutku reprodukcije, da li je radio i dalje samo samo sredstvo prenosa? Ili, postavljeno iz drugog ugla, zbog čega gramofon nije samo sredstvo prenosa, već instrument, kada se ovi uslovi izjednače? Ova pitanja nisu bila u Švarcovom fokusu, kao ni u Vučkovićevom.

²⁶² U Vučkovićevom tekstu, distinkcija je dalje naglašena pojašnjenjem zastupljenosti mehaničke muzike na radiju, pod čime autor misli na večeri „ozbiljne gramofonske muzike“ (Вучковић 1968: 566), kao i predlozima načina na koje bi „Radio-stanica iskoristila sve kulturne prednosti koje pruža mehanička (gramofonska) muzika...“ (Isto: 567).

²⁶³ Simptomatično je da je jedan od ovih razloga poništen sa pronalaskom magnetofonske trake, dok je efemernost izvođenja u izvesnom smislu ostala specifična za radiofonske programe: pojedina radiofonska ostvarenja bila su dostupna za slušanje samo onda kada su emitovana na programu odlukom urednika, iako su bila pohranjena na trakama u fonotekama radijskih institucija (upor. Radovanović 1979). Međutim, pitanje koje se postavlja jeste: Da li je u slučaju mehaničke muzike važnija konstantna dostupnost (omogućena tek s digitalizacijom, a i onda ipak pod određenim uslovima) ili princip ostvarenja određenog dela tako da ono ostane zabeleženo u onom obliku u kojem je prvobitno oblikovano?

Stanovište suprotno njihovom, po kojem se ne pravi striktna razlika između radija, gramofona i elektronskih muzičkih instrumenata kao uređaja „mehaničke muzike“, zastupao je Stanislav Vinaver, koji po primarnoj vokaciji nije bio muzičar. Iako se Vinaverov tekst ne odnosi direktno na raspravu o definisanju mehaničke muzike i suprotstavljanje Švarcovim i Vučkovićevevim stavovima, zaključci o njegovom razumevanju mehaničke muzike mogu se izvesti iz njegovog teksta. Da Vinaver podrazumeva i radio i gramofon kao mehaničku muziku, potvrđuje sledeći citat: „Milion i milioni slušaju radio, i okreću gramofonske ploče. To je bujica mehaničke muzike, a bujica i muzike uopšte, kakvu nikada čovečanstvo ne pamti“ (Vinaver 1935–36: 45). Međutim, u istom tekstu, koji se odnosi na mehaničku muziku, Vinaver lamentira nad mogućnošću da se zvukovi muzičkih instrumenata proizvode putem elektronskih instrumenata, evocirajući već pominjani egzistencijalni strah od tehnologije:

...danas mi posle eterske muzike Teremina, posle bezbrojnih uspešnih pokušaja u Parizu i Berlinu, možemo običnim elektronskim pogonom da ostvarimo sve pa i najčudnije boje muzičke. Nisu nam zato potrebni instrumenti određenoga okvira i rezonancije (Isto: 47).²⁶⁴

I dalje:

A kako će to biti, kada napustimo naše stare prijatelje, naše stare simbole, naše stare drugove, naše saputnike vekovne – kada razbijemo violine i fagote, oboe i harfe, bubnje, viole i violončela – i bacimo ih u starinske muzeje? Izdajstvo, koje ćemo učiniti, koje se približuje, koje osećam, staro izdajstvo radi cilja, naše čovekovo, gde se najbolji verni drug napušta radi preče koristi, pa i sam život odbacuje radi mehaničkog nekog ekvivalenta? (Isto: 48).

U tom smislu, Vinaverova misao je usmerena ne ka distinkciji između različitih mehaničkih uređaja, već ka jasnom odvajanju muzičkih instrumenata od uređaja za reprodukciju, ali i elektronskih instrumenata. Kako primećuje muzikolog Žarko Cvejić, Vinaverov manir pisanja o muzičkim instrumentima oživljava „stari trop, čiji počeci sežu sve do 18. veka, o rukotvorenim instrumentima, posebno violinama, obdarenim sopstvenim životom i otud tretiranim poput individua“ (Cvejić 2019: 45). Vinaver, dakle, muzičkim instrumentima pripisuje određene antropomorfne osobine, ne raspravljajući o njima kao o tehničkim i tehnološkim dostignućima koja su vremenom naturalizovana i prihvaćena kao ‘produžeci

²⁶⁴ Međutim, mišljenje Josipa Slavenskog se razlikuje. On ističe da „(...) cilj električnih instrumenata nije imitacija već postojećih muzičkih instrumenata (prema tome ovaj instrument ne ugrožava opstanak dosadanjih instrumenata orkestarskih). Naprotiv, cilj električnih instrumenata je da dadu sasvim nove zvučne boje. Tek se na ovom instrumentu može konstatovati koliko bogatih zvučnih boja postoji u stvarnosti, a kako ih je malo ostvareno čak i u jednom velikom orkestru“ (Slavenski 1939: 2).

čoveka'. 'Brisanje' medija pominjano u poglavlju o medijskom obrtu, karakteristika je različitih medijskih ekologija, a ne samo one 20. veka. Isto tako se, međutim, javlja i mogućnost osveščivanja naturalizacije prethodnih medija onda kada se vrši njihova remedijacija u novi medijski sistem (u ovom slučaju: tradicionalnog instrumentarijuma u sistem elektronskih masovnih medija).

U tom kontekstu, indikativno je to što Rikard Švarc ističe da je mehanizacija muzike prisutna u muzičkoj praksi već vekovima, od kada su u upotrebu ušli muzički instrumenti (Švarc 1932–33: 45–46). S obzirom na to da su instrumenti smatrani dopunom „prirodnih, organskih izražajnih sredstava“, jer su bili u tako bliskom kontaktu s telom izvođača „da su postali deo njegovog tela“, nestala je

pomisao na mehanički proces stvaranja muzike, onaj proces koji prati svako instrumentalno muziciranje u većoj ili manjoj meri, prema instrumentu i njegovom tehničkom savršenstvu (Isto: 45–46).

Drugim rečima, iako se mehanička muzika kao fenomen prepoznaje tek s pojavom medija za snimanje i reprodukciju zvuka, pojedini autori, savremenici postepene dominacije ovih medija u kulturi bili su svesni toga da je u pitanju fenomen koji, u biti, nije sasvim nov. Ipak, sami uređaji i načini njihove upotrebe jesu novi, podstičući proces pregovaranja između muzike nastale po pravilima Gutenbergove galaksije, koja opstaje u medijskoj ekologiji Edisonovog univerzuma. Kao što je pokazano na primerima iz citiranih napisa, recepcija muzičara/muzičkih pisaca i kritičara bila je raznolika, ali mahom obojena razumevanjem da sam medij i potencijalni zvučni sadržaji kojima rezultira, zavise od mreže relacija u koje su upleteni, te od načina na koje ih akteri u toj mreži upotrebljavaju.

Pošto je kroz niz tekstova pokazao smisao za konstruktivno sagledavanje mogućnosti novih medija, ne čudi to što je Rikard Švarc dalekovidno uočio potrebu da se za radio stvara posebna, radiofonska muzika (Švarc 1929: 1–2). Švarc je eksplicitno pokazao svoju svest o dvostrukom potencijalu medija radija da emituje muziku prošlosti i muziku budućnosti pišući tekstove „Muzika za radio“ (Švarc 1929) i „Muzika na radiju“ (Švarc 1932–33). Dok je muzika za radio, evidentno, postojeća umetnička muzika emitovana na programu radio stanica, Švarc ističe da radio, poput filma, traži svoju samostalnost:

I zato će radio, analogno filmskoj umetnosti, dok se usavrši, zahtevati svoju umetnost, svoju muziku. On se neće zadovoljiti da bude samo fotografija muzike pisane za opersku scenu, koncertnu dvoranu ili za igru (Švarc 1929:1).

Prema Švarcovom mišljenju, savremeni kompozitori bi trebalo da prate razvoj tehnike i u punoj meri iskoriste mogućnosti radija kao uređaja. S obzirom na to da Švarcovi napisi prethode upotrebi magnetofona i magnetofonske trake van Nemačke, evidentno je da je autor imao u vidu komponovanje muzike tradicionalnim sredstvima tako da ona odgovara tehničkim uzusima radija. Pored ranije pomenutih ograničenja koje radio-emitovanje postavlja pred tradicionalne muzičke ansamble, Švarc ističe da su dva temeljna svojstva muzičkih dela pogodnih za radijsko emitovanje kratkoća u izražavanju i prozirnost u instrumentaciji (Švarc 1932–33: 48; upor. Radovanović 1979). Međutim, iako je 1929. godine izveštavao o različitim pokušajima, pre svega u Nemačkoj, da se dođe do „specifične umetnosti radia“ (1929: 1), tri godine kasnije Švarc ističe da „nisu pronađeni novi estetski pravci niti su stvorena dela naročitih kvaliteta“ (1932–33: 48). Ipak, Švarc je ostao pri uverenju da nove društvene okolnosti paralelno sa tehnološkim razvojem zahtevaju i nove „forme muziciranja“, te da će ti zahtevi dovesti i do „radiomuzike“:

Evolucijom doći će svakako radio u položaj da kao novi i moćni posrednik između producenta i konsumenta ispuni svoj oblik i novim sadržajem, pravom radiomuzikom koja je zasad nama još nepoznata, i pored svih interesantnih pokušaja koji su činjeni sa ciljem da se taj novi stil ostvari. To stanje polako sazreva. Ono nije samo rezultat tehničkog progressa, već i duševnog, opšteg, ono mora da se stvori paralelno sa svim ostalim kulturnim manifestacijama na drugim područjima nauke i umetnosti (Švarc 1932–33: 50).

Pitanje šta je zapravo muzika radija (da li je to eksperimentalna radiofonija, konkretna muzika, elektroakustička muzika uopšte) zahteva posebnu raspravu, koja sledi u sedmom poglavlju disertacije. U međuvremenu, pak, poslednji odeljak ovog poglavlja posvećen je Švarcovim savremenima, koji su u promenjenoj medijskoj ekologiji istraživali mogućnosti novih zvučnih svetova.

5. 5. Eksperimentalne tendencije: „mehanička muzika“ i radio

Svaki novi medij prvo sadrži i emituje forme i sadržaje prošlih medija, mnogo pre nego što otkrije sopstveni estetski potencijal.

Alen S. Vajs (Allen S. Weiss) (Weiss 2001: 4)

Dok je u prethodnim odeljcima ovog poglavlja razmatran aspekt medijske kulture u kojem se ‘muzika prošlosti’, mišljena putem medija notnog zapisa i tradicionalnih instrumenata, izvodi i prilagođava novoj medijskoj ekologiji, u ovom odeljku će biti razmotreni začeci ideje o ‘muzici budućnosti’, mišljenoj upravo u okvirima novih medija. Kao što sam istakla u uvodu

ovog poglavlja, u pitanju su ogledi sa zvukom koji se mahom odnose na evropski i, u manjoj meri, američki umetnički kontekst. O radiofonskim eksperimentima u Radio Beogradu nema sačuvanih podataka i informacije su šture. Đorđe Malavrazić napominje da su Veljko Petrović i njegovi saradnici krajem tridesetih godina u Radio Beogradu pravili „radio-montaže“ i

Sa mnogo entuzijazma komponovali u celinu prvi put snimljene terenske dokumente, muziku Gotovca i Betovena i već proizvedene zvučne efekte. Njihova ostvarenja *Vršidba* i *Prolećna simfonija* nisu, nažalost, sačuvana (Maglov i Malavrazić 2019).

Zbog ovog manjka istorijskih izvora o prvim domaćim radijskim eksperimentima, biće reči o poznatim podacima o prvim radio-dramama. Podsećam, kontekst radio-drame podjednako je važan za razvoj eksperimentalne radiofonije u drugoj polovini veka kao i kontekst sveta muzike.

Radio-drama, prvi i osnovni oblik radiofonije, nastala je dvadesetih godina 20. veka, u vreme prvih redovnih radijskih prenosa (Ћирић 2005: 64). Pozorišni i radiofonijski dramski tekst se razlikuju „po didaskalijama koje se odnose na auditivne sugestije realizatorskom timu“ (Ћирић 2015: 105). Zbog te srodnosti sa pozorištem radiofonija se naziva i teatrom zvuka (Ћирић 2015: 102). Prva radio drama emitovana na talasima neke od evropskih radio-stanica bila je, prema pojedinim izvorima, *Igra sa opasnošću* Ričarda Hjuza (Richard Hughes) (BBC, 1923) (Деполо 1999: 90, Малавразић 1999: 12). Међутим, постоје и другачији подаци, према којима се наводе емитовања одломци из *Sirana de Beržeraka* Edmona Rostana (Edmond Rostand) u adaptaciji Pitera Ekerlija (1922), scene iz Šekspirovih komada (1922 ili 1923) na britanskom radiju, te *Vuk* Judžina Voltera (Eugene Walter) na američkom radiju (1922) (упор. Ћирић 2005: 64–65). Sa izvođenjem radio-drama započinje se već u periodu eksperimentalnog emitovanja programa. Dakle, od 1924. godine, radio-drame bile su „živo izvođene i nisu arhivirane“, a snimanje i arhiviranje radio dramskih ostvarenja započinje tek 1951. godine (Донић и Рајић 2004: 7).²⁶⁵ Radio-drama se u Jugoslaviji, prema navodima Nede Depolo, javlja 1926. godine (Деполо 1999: 95), a prema izvorima na koje se oslanja Marija Ćirić, radio-drama se pojavila 24. marta 1929. godine, kada je emitovana adaptacija narodne pesme *Dakon Stefan i dva anđela* (упор. Ћирић 2005:

²⁶⁵ Dve radio drame snimljene 1949. i 1950. godine nisu sačuvane (упор. Донић и Рајић 2004: 14).

65).²⁶⁶ U svakom slučaju, radio drama je svoj puni razmah kako to objašnjava Neda Depolo, dobila tek posle Drugog svetskog rata (Деполо 1999: 95).

Prve radio-drame, kako one u međuratnom periodu, a potom i tokom pedesetih i šezdesetih godina, trpele su uticaj pozorišne drame, čija struktura ne odgovara medijumu radija. Ipak, eksperimenti koji su najavili „komponovanje zvukom” u radijskom studiju u drugoj polovini 20. veka, pojavljivali su se već tokom dvadesetih godina (Schöning 1986). Kako objašnjava Gerlad Fibig, recentnija istraživanja su pokazala da su se već u ranom periodu radijskog emitovanja pojavili pokušaji kreiranja radiofonskih dela koja koriste raznovrsne tipove zvuka, umesto da su zasnovana samo na literarnim tekstovima u direktnom čitanju (upor. Fiebig 2015: 203–204). Prema Kolinu Bleku (Colin Black), radio-art se pojavio u Nemačkoj u oktobru 1924. godine, kada je nastalo ostvarenje Hansa Fleša (Hans Flesch) *Magija radija (Zauberei auf dem Sender)* (Black 2004: 4). Bez magnetofona (koji u to vreme još nije bio u upotrebi) mnogi zvukovi su bili proizvođeni uživo, a vrlo malo snimaka je sačuvano. Jedan od retkih izuzetaka predstavlja delo *Vikend (Weekend)* Valtera Rutmana (Walter Ruttmann) iz 1930. godine. Ono je bilo ostvareno zahvaljujući upotrebi Tri-Ergon tehnike, koja je razvijena za potrebe zvučnog filma i koja je omogućavala montažu i sečenje na način sličan kasnijem radu sa magnetofonskom trakom. Međutim, nije bilo uobičajeno da se ova tehnologija koristi u radiofonskom kontekstu. Rezultat postignut u Rutmanovom ostvarenju jeste kolaž zvukova svakodnevice na saundtreku optičkog zapisa zvučnog filma (Fiebig 2015: 203).²⁶⁷ Kako ističe Biljana Srećković (Leković), *Vikend* je pionirska studija montaže filma, preteča koncepta *konkretne muzike*, jedan od prvih primera beleženja *zvučnog okruženja* i „umetničkog preoblikovanja zvukova snimljenih na terenu (eng. *field recordings*)“ (Srećković 2015: 115–116). Ipak, direktan prenos radio drame i ostvarenja koja nisu zahtevala složene procese montiranja različitih zvučnih uzoraka, bili su uobičajeni sve do pojave magnetofonske trake i procesa montaže.

²⁶⁶ O dramskoj umetnosti na radiju pisano je i u časopisu *Radio Beograd*: „U najnovije vreme radifonija počima da vrši uloge pozorišta i to sa velikim uspehom, koji se pokazao na dramskim delima najboljeg kvaliteta strane a i naše književnosti. Drame i opere počinju po malo da prelaze u studio Radija i da kroz magički krug mikrofona progovaraju svetu mnogo više, mnogo češće. I mnogo lakše nego li u pozorišnoj kući gde su se rodile i odgojile. (...) Kod pozornice potpuno prazne, uokvirene samo najnužnijim konturama, imaginacija počima da radi, da stvara dalje one u duši zamišljene slike koju izazivaju reči pesnikove i koja je jača i ma koje relistične slike i lepša od ma kojeg i najsajnijeg dekora. Tu istu iluziju, onu koju je pesnik u koncepciji svoga dela imao, budi u nama drama, igrana od dobrih umetnika pred mikrofonom, a daleko od nas sa jednoga kraja sveta na drugi“ (*Радио Београд* 7/1930: 1–2).

²⁶⁷ Fibig se poziva na nepotpisan prateći tekst uz kompakt disk izdat 2000. godine, *Walter Ruttmann Weekend Remix*. Intermedium Records, Indigo CD 93172.

Prva polovina 20. veka je tek period stidljivog istraživanja mogućnosti radija da bude prostor čije su težnje suprotne zakonima standardnog programa (Weiss 2001: 4). Važno je naglasiti da se potencijali specifični za apparatus radija odnose ne se samo na inovacije u radu sa zvukom, već da radio uvek podrazumeva emitovanje, difuziju zvuka, kao i slušaocima na drugom kraju lanca komunikacije, koji 'završavaju' eksperimentalno delo (Isto: 5). Na ovoj liniji su zasnovani i futuristički radiofonijski eksperimenti (*sinteze*) Tomaza Marinetija (Tomaso Marinetti) (vidi Rataj 2010: 60). Marinetijevi eksperimenti s radijom započinju 1933. godine. Prema Nibišu, nije slučajno što je u pitanju ista godina kada su nacionalsocijalistička nemačka i fašistička italijanska vlada intenzivirale upotrebu radija: „Ove sociopolitičke interakcije postale su ključne za estetiku futurističkog radija, jer su konstituisale radio kao medij koji je mogao da dopre do čitavog naroda (*Volk*) simultano“ (Niebis 2012: 154). Drugim rečima, radio za Marinetija postaje instrument konstantnog kontakta s publikom i zahteva njihovu posvećenost u (produženom) trenutku emitovanja programa, ostvarujući tehničku, ali i intimnu vezu sa slušaocima. Marinetijeve radio drame su pre svega bile usmerene ka fiziološkom šoku susreta publike s radio-aparatusom (Isto: 143).

Marinetijev manifest *La Radia* ostao je tokom 20. veka referentna tačka radiofonskim stvaralocima. Na primer, Neda Depolo prenosi karakteristične odlomke ovog manifesta:

Radio će biti: korišćenje buke, zvukova, skladova, harmonije, muzičkih simultanosti ili bučnih tišina, i to zajedno s njihovim gradacijama krešenda i diminuenda koji će postati neobični kistovi za slikanje (omeđavanje i bojenje tmine Radija), unoseći u nju sferičnu kubičnost (okruglost), u osnovi geometriju. Radio će biti omeđavanje i geometrijsko građenje zvuka od tišine, da bi se stvorilo osećanje prostranstva mesta na kome se glas iskazuje (prema Дeпoлo 1999: 49–50).²⁶⁸

Marinetijev manifest biće važan i u koncepciji eksperimentalne radiofonije kakvu je negovala Hajdi Grundman (Heidi Grundmann), urednica emisije *Kunstaradio–Radiokunst* (1987). Za Grundman, važnost Marinetijevog manifesta bila je u tome što je autor osećao novi senzibilitet inherentan modernom iskustvu, senzibilitet sveta bez vremena i prostora. Prema Grundman, „futuristički radio-art bi koristio karakteristike medija“, a jedna od glavnih karakteristika medija radija jeste upravo potencijal za kreiranje „javnog prostora“ (Grundmann, prema Rataj 2010: 70).

²⁶⁸ Delovi manifesta bili su štampani i u prevodu na srpski u časopisu Radio Beograd, iste godine kada je tekst objavljen na italijanskom jeziku (*Paduo Beograd* 52/1933: 8). Manifest na engleskom jeziku videti u Rataj 2010: 92–94.

Za razliku od Grundman, Klaus Šening (Klaus Schöning), još jedna od ključnih figura u istoriji eksperimentalne radiofonije, zasnovao je svoju viziju ove umetnosti na idejama drugog futuriste – Luidija Rusola (Luigi Russolo).²⁶⁹ Rusolov manifest *Umetnost buke*, prema Šeningovom mišljenju, predstavlja korene estetičke transformacije termina „zvuk“, kao i proširenja zvučnog fundusa. Zbog toga, ovaj manifest je, prema Šeningu, teorijska baza estetike akustičkih umetnosti (Schöning, prema Rataj 2010: 68). Međutim, momenat na koji je na ovom mestu potrebno skrenuti pažnju jeste uticaj fonogafa/gramofona u Rusolovoj koncepciji „umetnosti buke“. Prema Nibiševom tumačenju Rusolove aktivnosti, „buka/šum ne pripada simboličkom poretku, već fonografskoj realnosti koja jedino može da bude zabeležena analognim procesuiranjem podataka“ (Niebisch 2012: 131). Simbolički poredak je, podsetiću, beleženje zvukova pomoću notnog zapisa, dok je analogno procesuiranje podataka rez koji igla gramofona pravi vibracijom u skladu sa zvučnim talasima. Prema Helmholtzu (upor. Rehding 2005), šum je suprotan zvuku, upravo zato što je njegovo procesuiranje zavisno od obrade podataka u mediju notnog pisma, sa svim njegovim ograničenjima, u kojima šum ne može da postoji. Izum fonografa utiče na promenu koncepta zvuka/šuma, s obzirom na to da fonograf beleži sve zvukove (Niebisch 2012, upor. Rehding 2017). Svakako, imajući u vidu tehnička ograničenja ranih uređaja za snimanje zvuka u pogledu frekventnog opsega koji je u realnosti mogao da bude zabeležen akustičkim snimanjem, sveobuhvatnost beleženja zvuka na ovaj način može se dovesti u pitanje. Međutim, efekat medijskog obrta u ovom slučaju jeste u tehnologiji koja je obuhvatnija i čiji je princip omogućavao dalje usavršavanje preciznog beleženja zvuka, a koji nije postavljao ‘branu’ muzici i zvukovima koji nisu mogli da budu mišljeni na način zapadnoevropske umetničke muzike, kako su to činile notacija, klavir i harmonski sistem. Drugim rečima, ne postoji ‘filter’ koji prilagođava zvuk ovom sistemu. Ili, kako ističe Nibiš, „zvukovi i muzika su sada bili procesuirani i stvarani medijskom tehnologijom“ (Niebisch 141–142).

Iako zamišljeni kao uređaji za reprodukciju bez sopstvenog tembra, to jest sopstvenog upliva u boje zvuka koji se čuo prilikom reprodukcije, gramofoni u prvim decenijama 20. veka neminovno su stvarali šumove koji su činili deo ukupnog slušalačkog iskustva (Niebisch 2012: 117). Slušaoci su, stoga, bili upućivani na to da redovno menjaju gramofonske igle,

²⁶⁹ Odnos Hajdi Grundman i Klause Šeninga prema futurističkim idejama o umetnosti zvuka i odnosu prema medijima zvuka smatram važnim u ovom kontekstu ne samo zbog njihove uloge u istoriji radiofonske umetnosti 20. veka, već i zbog bogate saradnje koju su ostvarili sa ključnim srpskim/jugoslovenskim umetnicima radiofonije, Arsenijem Jovanovićem, Ivanom Stefanović, kao i sa dizajnerom zvuka Zoranom Jerkovićem.

sistem za reprodukciju (*pickup*) i sistem opruge koji je pokretao uređaj (Isto: 114), a cilj je bio smanjiti prateće šumove koliko je to moguće (Isto: 109–110).

Sasvim suprotno ovim ciljevima ‘regularnog’ korišćenja fonografa/gramofona, Rusolo konstruiše svoje instrumente za proizvođenje buke (*intonarumori*) kao „zloupotrebijene gramofone” koji su istraživali i proširivali mogućnost loše održavane opreme za reprodukciju zvuka“ (Isto: 114). Prema Nibišu, osnovni dizajn Rusolovih instrumenata je bio zasnovan na medijima za reprodukciju zvuka (Isto). Buka i šum su, u ovom slučaju, bili konceptualizovani ne kao nešto što dolazi spolja, već nešto što proizilazi iz samog medijskog sistema (Isto: 140), a mediji za reprodukciju zvuka nisu bili samo jednostavna sredstva za čuvanje zvučnih zapisa, već su se u rukama avangardnih umetnika pretvarali u kreativne alate (upor. isto: 122). Prema Nibišu, „istinska vrednost avangardnih pokreta ne leži u njihovoj radikalno transformativnoj agendi, već u činjenici da su bili relativno nevažni agenti u okviru šire kulturne industrije i svejedno konstantno unosili male iritacije u javni diskurs“ (Isto: 175). Akcija avangardnih umetnika nije bila usmerena samo ka upotrebi/afirmaciji zvukova svakodnevice, šumovima i bukami nove medijske ekologije, već ka zamislima apstraktnih modela šumova modernog sveta i kreiranju sredstava koja su proširivala kompleksnosti industrijskih šumova i vraćali ih savremenim slušaocima“ (Isto: 110). Dakle, nije u pitanju puko preslikavanje zvukova svakodnevice, već širenje zvučnog polja tako da se ostvari čulni preobražaj koji dozvoljava razumevanje akustičkih kompleksnosti modernog sveta (Isto: 119), slično onome koje je bilo cilj Marinetijevih radiofonskih sinteza gotovo dve decenije kasnije.

Širenje zvučnog polja istovremeno je rezultat novih tehnoloških dostignuća i promena u načinu slušanja. Oba uslova za proširenje zvučnog polja razmatrana su u prethodnom poglavlju (uz pregled razvoja tehnologije i osvrt na promene slušalačkih navika kroz koncept privatnog akustičkog prostora Džonatana Sterna). U ovom kontekstu je još važno pomenuti remedijaciju zvuka mašina i buke u muziku, s posebnim akcentom na zvukove svakodnevice koji će, u drugoj polovini veka, činiti značajan deo zvučne građe eksperimentalnih radiofonskih kompozicija.

Otkrivanje zvukova nove svakodnevice, novih načina slušanja i novih kreativnih mogućnosti rada sa zvukom nakon medijskog obrta jesu procesi koji su tekli paralelno krajem 19. i u prvim decenijama 20. veka. Kako ističe Biljana Srećković, „prelomni trenutak za proces emancipacije zvuka i širenja granica muzike“ jeste bilo „otkrivanje umetničkog potencijala zvukova svakodnevice“ (Srećković 2015: 102). Na to je svakako uticalo

proširenje zvukovnog ‘fonda’ razvojem tehnologije i novih medija, poput fotografije i (zvučnog) filma, koje je istovremeno podsticalo umetnike na preispitivanje medija u kojem deluju (Isto: 102–103, 115, Миладиновић Прица 2018: 75–76). Zvukove svakodnevice su takođe činile buke i ritmovi fabrika i proizvodnih linija (Thompson-Klein i Parncutt 2010: 136), koje su uticale na proširenje tema, ali i sredstava muzike tokom 20. veka. Osim ubrzane industrijalizacije, na buku i šumove svakodnevice svakako su uticali i motorizovan saobraćaj, elektrifikacija, novi mediji (gramofoni, radio, ton-film) a sa njima i zvučnici koji su omogućavali širenje zvuka u javnom prostoru na nove načine.²⁷⁰

Teodor Adorno posebno je istakao ulogu Edgara Vareza u osvajanju novih zvučnih prostora:

Delo Edgara Vareza svedoči o mogućnosti muzičkog ovladavanja iskustvom tehnologizovanog sveta bez povlačenja u svet umetnosti i veština/zanata ili slepe vere u scijentizaciju umetnosti. Varez, inženjer koji je u stvari zaista znao nešto o tehnologiji, uveo je tehnološke elemente u svoje kompozicije, ne sa namerom da od njih napravi neku detinjastu nauku, već da napravi prostor za ekspresiju/izraz baš onih vrsta tenzija koje ostarela/sa/zrela Nova muzika gubi (Adorno 2002:194).

Varez je eksperimentisao s elektronskim instrumentima pri kraju svog stvaralačkog puta, kao i sa fonografom (upor. Srećković 2015: 106). Zvukove svakodnevice je u svoja dela uključivao Erik Sati (Eric Satie), podstaknut zamislima Žana Koktoa (Jean Cocteau) (Mikić 2011: 72–73). Predstavnici ruske avangarde koristili su zvukove mehanizacije u svojim muzičkim ostvarenjima, u političkom kontekstu. Među njima se izdvaja serija koncerata buke, *Simfoniya gudkov* (1922–3) Arsenija Avramova (Arseny Avraamov) (Srećković 2015: 107). Umetnicima koji su bili aktivni u Bauhausu takođe su bile bliske koncepcije mehaničkog teatra i mehaničke muzike. Kako ističe Sanela Nikolić,

pitanje na koji način različita tehnološka dostignuća u oblasti muzike – gramofon, mehanički klavir, radio i elektronski instrumenti – mogu da transformišu budućnost komponovanja i izvođenja inače je obeležilo muzičku kulturu Vajmarske republike (Nikolić 2016: 49, podvukla M.M).

Nikolić dalje navodi različita umetnička ostvarenja u kojima su kompozitori „inkorporirali teze o medijima i mašinama“: *Mehanički kabare* i *Mehanički balet* (1923) autora Kurta Šmita (Kurt Schmit), Fridriha Wilhelma Boglea (Friedrich Wilhelm Bogler) i Georga Telčera

²⁷⁰ Primer je uvođenje radio aparata u automobile i postavljanje zvučnika putem kojih je emitovan radio program. Za primere uvođenja ovih praksi u Beogradu, videti: *Radio Beograd* 11/1929: 9, *Radio Beograd* 4/1930: 5.

(George Teltscher), muziku za *Mehanički balet* (1926) Štukušmita u stilu *Mehaničkog baleta* (*Ballet mécanique*, 1923–4) Džordža Anteja (George Antheil) (Nikolić 2016: 49–51). Štukušmit je takođe bio autor serije eseja o mehaničkoj muzici, objavljenih 1925. godine (Nikolić 2016: 49). Ante j je, osim *Mehaničkog baleta*, „znatan broj dela osmislio vođen idejom slavljenja industrijalizacije (*Airplane Sonata*, *Sonata Sauvage*, *Mechanisms*, *Death of the Machines*)“ (Srećković 2015: 108).²⁷¹

Pomenuta ostvarenja ukazuju na promenjene koncepcije zvuka i uticaj nove medijske ekologije na muzičke stvaraoce. Međutim, ona ostaju na ‘prevođenju’ utisaka o zvukovima svakodnevice u medije koje su inače koristili (tradicionalni instrumentarijum). U tom smislu, efekat medijskog obrta se razaznaje tek na tematskom nivou. Uočava se dijalektički odnos između umetnika i medija kojima umetnik raspolaže. Naime, nova medijska ekologija ‘traži’ načine ispoljavanja novih čulnih doživljaja i ‘prevode’ umetničke recepcije okruženja u kojem stvaraju, ali do otkrivanja estetskih potencijala novih medija dolazi tek s pokušajima da se gramofon i radio iskoriste kao kreativna sredstva. U početku, gramofon ima ulogu pomoćnog sredstva u kompoziciji, koje služi stvaranju efekata (u kompozicijama Darijusa Mijoa, Paula Hindemita /Paul Hindemith/, Ernsta Toha /Ernest Toch/, Henrija Kauela), a potom i ulogu muzičkog instrumenta (recimo, kod Otorina Respigija /Ottorino Respighi/ i Kurta Vajla /Kurt Weill/, ili u praksi ruskog kompozitora Nikolaja Lopatnikova /Nicolai Lopatnikoff/) (nav. prema Srećković 2015: 113). U ostvarenju Džona Kejdža *Imaginary Landscape no. 1* za četiri izvođača, dve test gramofonske ploče (sa konstantnim i promenljivim frekvencijama), dva gramofona (eng. *turntables*) promenljivih brzina emitovanja, kineske činele i klavir (Miladinović-Prica 2011, 87–88) gramofonske ploče dobijaju ulogu vodećih instrumenata u izvođačkom ansamblu.

5.5.1. Medijski obrt u mišljenju o muzici i eksperimenti sa zvukom

Na ovom mestu ću se zadržati na argumentima Aleksandra Redinga o ulozi fonografa u proširenju koncepta muzike u kontekstu etnomuzikologije, koji će biti iskorišćeni u argumentaciji o ulozi fonografa/gramofona u pojavi avangardne umetnosti, pre svega Rusolove umetnosti buke. Kako je razmatrano u trećem poglavlju, ovi argumenti su izneti u kontekstu redefinisanja ideje muzike koje je omogućila pojava mogućnosti snimanja i reprodukcije zvuka. U Redingovom diskursu, kao i mom diskursu o konceptu medijskog obrta, argumentacija koja se oslanja na Kitlerovu teoriju medija je do sada bila razmotrena u

²⁷¹ Više o konceptu mehaničkog u teatru i muzici u Nikolić 2016: 43–58.

odnosu na proširenje zvukovnog polja tako da obuhvati ne-zapadne muzike, koje nisu mogle biti obuhvaćene (a time ni mišljene u okvirima) medijima notnog zapisa i klavira, a posledično i zapadno-evropskog tonalnog sistema. Dok su ovi mediji, zbog svoje simbolične prirode, nužno filtrirali zvukove, fonograf omogućava da „zvučni talas postane kamen temeljac muzičke misli“, (upor Rehding 2017). Dok Reding koristi Kitlerovu teoriju medija kako bi razumeo uticaj fonografa na razvoj etnomuzikologije, Nibiš koristi iste principe Kitlerove teorije medija da razume uticaj fonografa na razvoj „umetnosti buke“. U tom smislu, na ovom mestu koristim Nibišovo objašnjenje kao dodatni argument za sopstvenu tezu za razmatranje istorije muzike u 20. veku u odnosu na efekte medijskog obrta. Nibiš, dakle, razvija argumentaciju koja potvrđuje tezu o ‘muzici budućnosti’ nakon medijskog obrta, to jest o mogućnosti da se fokusiranjem na medijsku kulturu i medijsku tehnologiju, uoče višestruki efekti istih uređaja koji vode u sasvim različite muzičke prakse. S druge strane, Nibišova studija jeste primer mišljenja o muzici nakon medijskog obrta, gde svest o mediju i o promenama u medijskoj ekologiji jeste ključni argument u diskursu o umetničkim praksama.

Izvođeci naposletku dihotomiju ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’ prezentovanog narativa, uočavamo da razmatranje istorije produkcije i recepcije muzike u 20. veku, s idejom medijskog obrta na umu, zaista vodi u dva pravca. Drugim rečima, polazak od samog medijskog obrta, medija i medijacije, omogućava razmatranje relacija između različitih praksi muzike 20. veka. Te različite prakse su već od prvih decenija 20. veka bile usmerene ka načinima zapisa zvuka, čuvanju muzičkih kompozicija, njihovoj komodifikaciji i industrijalizaciji, ali i korišćenjima neočekivanih aspekata samih uređaja tako da se istražuju novi zvučni prostori. Sa jedne strane, zvučni zapis omogućen nakon medijskog obrta je, zahvaljujući usavršavanju tehnologije, razvijan u pravcu eliminisanja šuma, ka čistom, sterilnom, briljantnom zvuku kakav je definisao *Hi-Fi* estetku izvođenja i uticao na koncertno izvođenje repertoara umetničke muzike tokom 20. veka, utičući kako na kompozitorski, tako i na izvođački kanon zapadnoevropske umetničke muzike. S druge strane, zvučni zapis omogućen nakon medijskog obrta upotrebljavan je za afirmaciju šuma, istraživanje novih čulnih doživljaja i akustičkih mogućnosti, za snimanje zvukova svakodnevice i proširenje koncepta muzike ka konceptu organizacije zvuka i, najzad, za stalno preispitivanje šablona i standarda nametnutih medijskom kulturom. Prvi pravac razvoja zvučnog zapisa (‘muzika prošlosti’) biće razmotren u šestom, a drugi (‘muzika budućnosti’) u sedmom poglavlju.

6. 'KLASIKA' U EDISONOVOM UNIVERZUMU

Naslovom ovog poglavlja htela sam da obuhvatim nekoliko problemskih tačaka koje sam nagovestila u dosadašnjem tekstu. Poglavlje se odnosi na dva od tri pretpostavljena efekta medijskog obrta: mogućnost čuvanja i arhiviranja izvođenja muzike, kao i komodifikaciju muzičkih izvođenja u okviru muzičke industrije. Iako arhiviranje obuhvata i savremena izvođenja, a zakonima muzičkog tržišta mogu biti podvrgnuta muzička dela raznolikih žanrova i epoha, u ovom poglavlju fokusiraću se na muziku predstavljenu na takozvanom „klasičnom tržištu“ (Tschmuck 2012). U pitanju je korpus muzičkih dela, mahom zapadnoevropske umetničke tradicije, nastalih u periodu od sredine 18. do sredine 20. veka, koji se u medijskoj kulturi i svakodnevnom govoru prepoznaje kao 'klasika'.²⁷² Uz nužna ograničenja koja ovaj pojam nosi, ne samo zbog ranije pomenute višeznačnosti termina 'klasika' i 'klasično', on je svrsishodan utoliko što usmerava pažnju na jedan segment muzičke industrije specifičan na nekoliko načina. „Klasično tržište“ možemo razumeti kao tržište posvećeno jednoj produkciono skupoj, a tržišno neisplativoj umetničkoj formi, koja, osim u pojedinačnim slučajevima čuvenih izvođača, 'zvezda' umetničke muzike, finansijski opstaje pre svega zahvaljujući politici subvencija kao poslovnom modelu (Tschmuck 2017: 16). Način finansiranja izdanja umetničke muzike podstaknut je, s jedne strane, činjenicom da mnoga kanonska dela prošlih epoha jesu dela mrtvih kompozitora što pojednostavljuje proces regulisanja autorskih prava.²⁷³ Drugim rečima, „klasično tržište“ bilo je značajnim delom orijentisano na umetničku muziku prošlih epoha tokom 20. veka. Mada se ne može jednostrano tvrditi da upravo u dostupnosti kompozicija u javnom domenu leži razlog

²⁷² U izvesnom smislu, o 'klasičnoj' muzici se može misliti kao o diskografskom 'žanru'. Pokušavajući da ilustrujem ovu zamisao, podsetiću na to da su u nekadašnjim prodavnicama fizičkih nosača zvuka postojale sekcije sa izdanjima podeljenim po njihovim žanrovima, a jedna od tih sekcija bila je i 'klasična muzika'. Takva odrednica 'preselila se' i u digitalno okruženje. Na primer, na *streaming* platformi *Spotify*, jedan od ponuđenih žanrova je 'klasični' (*Classical*). Servis *Apple Music* objavio je tokom prošle (2021) godine plan da pokrene *streaming* platformu posvećenu isključivo 'klasičnoj' muzici. Dostupno na: <https://www.apple.com/newsroom/2021/08/apple-acquires-classical-music-streaming-service-primephonic/> (pristupljeno 19.06.2022). U bazi podataka objavljenih diskografskih izdanja, *Discogs*, jedna od kategorija klasifikacije i pretrage izdanja je, ponovo, 'klasika' (*Classical*). Pomenuti primeri ukazuju na uvreženu ideju o odrednici 'klasična muzika', koja nije fiksirana i varira od konteksta u kojem se javlja, ali gotovo uvek obuhvata kanonska ostarenja zapadnoevropske umetničke muzike i stilistički raznovrsnu savremenu muziku umetničke orijentacije. Dok ova tema u svojoj sveouhvatnosti predstavlja jedno veoma široko polje, u ovoj disertaciji se zadržavam na diskografskoj produkciji umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji koja je bila pandan „klasičnom tržištu“ širom sveta.

²⁷³ Autorska i srodna prava u muzici obuhvataju muzičko autorstvo (u popularnoj muzici autorima se smatraju autori muzike i teksta) i autorstvo partikularnog zvučnog snimka, koji ostvaruju izvođači i svi oni koji su uključeni u produkciju snimka u studiju. Ukoliko su dela u javnom domenu, njihova upotreba je slobodna, dok se izvođačka prava regulišu u skladu sa odgovarajućim zakonima (upor. Tschmuck 2017: 57–83).

dominacije 'muzike prošlosti' nad komponovanjem i izvođenjem nove muzike u 20. veku (upor. Botstein 2011: 530), izvesno je da je muzička industrija svakako doprinela takvom odnosu u produkciji i recepciji muzike. Dakle, dve bitne razlike između produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka u odnosu na prethodna stoleća, kojima je doprineo medijski obrt u muzici jesu: 1) čvrsta integrisanost 'muzike prošlosti' u muzičku i medijsku kulturu i 2) mogućnost analitičkog razmatranja istorije izvođenja umetničke muzike,²⁷⁴ a ne samo istorije dela 'velikih' kompozitora (upor. Cook i Pope 2004: 13, Cook 2009, Trezise 2009).

Pozicioniranjem 'klasike' u „Edisonov univerzum“ želim da podsetim na to da se rasprava odnosi na muziku koja je mišljena u „Gutenbergovoj galaksiji“, što znači prevashodno u mediju notnog pisma i za vokalne, instrumentalne ili vokalnoinstrumentalne sastave karakteristične za umetničku muziku nastalu u razdoblju od 18. do sredine 20. veka. Zahvaljujući nosačima zvuka i radiju, ali i nizu drugih društvenih, političkih, kulturalnih i ekonomskih faktora, ova 'muzika prošlosti' postala je važan deo muzičke kulture u svakodnevici slušalaca 20. veka. Remedijacija, podsećam, uvek podrazumeva ne samo tehnološku medijaciju sadržaja iz jednog medija u drugi, već i niz društvenih, političkih, kulturalnih i ekonomskih medijacija. Pošto medije razumem kao složen sistem uvezanih, institucionalizovanih medijskih uređaja i način njihove upotrebe, o muzici u medijima, pa tako i remedijativnoj 'muzici prošlosti', pišem imajući u vidu takva polazišna razumevanja medija i remedijacije.²⁷⁵

'Muzika prošlosti' koja se sluša u kontekstu medijske kulture živi svoj 'naknadni život' (prema Everist 1999: 379) u spletu relacija između umetnika, izdavača/diskogafskih kuća, distributera, zakonodavaca, obrazovnih institucija, organizatora koncerata, kulturnih delatnika na polju muzike, kritičara i publike. U tom smislu, ona živi u uslovima tržišta i/ili politike subvencija, prednosti i ograničenja medijske tehnologije, vrednosti koju u nju upisuju donosioci kulturnih politika,²⁷⁶ aktivnosti i interpretativnih izbora izvođača, zainteresovanosti i spremnosti publike da čuje i načina na koji je recipira. Ona takođe živi kao stalno prisutni pandan 'muzici budućnosti': kao kanon zapadnoevropske umetničke muzike u njegovim

²⁷⁴ U pitanju je, podsećam, istorija snimljenog izvođenja koje se u odnosu na izvođenje uživo može razumeti kao šematska reprezentacija (Zagorski-Thomas 2014).

²⁷⁵ Za obuhvatniju raspravu o ovim razumevanjima, videti poglavlja 1–4.

²⁷⁶ Na ovom mestu, ukazujem na primer osnivanja BBC-a i politike Džona Rita obeležene, između ostalog, kulturnom misijom britanske srednje klase. Ideju o potrebi da se kulturne vrednosti učine dostupnim širim slojevima društva, takođe je zastupao francuski ministar kulture Andre Malro, a teoretičarka kulture Vesna Đukić objasnila je konceptom demokratizacije kulture. Više o tome videti u petom poglavlju.

različitim pojavnostima (Weber 1999), kao dominantna struja umetničke muzike uz koju se formira niz paralelnih kanona, vezanih za, na primer, popularnu muziku, 'novu' muziku (upor. Schreffler 2013, Beard i Gloag 2005) ili lokalne 'nacionalne' kanone (Milanović i Maglov 2019), kao i uzor u različitim neoklasičnim i umereno-modernističkim kompozitorskim praksama (Burkholder 1983, Medić 2007, Mikić 2011). Imajući u vidu kompleksne odnose kao i specifičnosti pojedinačnih vremenskih i geografskih konteksta u kojima se opisane relacije aktera i formacije kanona mogu detaljnije razmatrati, pokušaću da uhvatim niti ovih muzike u Srbiji/Jugoslaviji.

Iz pozicije interdisciplinarnе muzikologije i mišljenja o istoriji muzike 20. veka koje polazi od posredovanja/medijacije muzike, opredelila sam se da se u ovom poglavlju fokusiram na 'muziku prošlosti' u medijskoj kulturi socijalističke Jugoslavije sa fokusom na PGP-RTB/RTS. Pri tome, ovo opredeljenje podrazumeva prvenstveno uvid u korpus izdanja umetničke muzike na nosačima zvuka, a ne komparativno sagledavanje partikularnih izvođenja. Naime, da bi se takva vrsta analize sproveda, potrebno je, prvenstveno, imati uvid u ukupan korpus objavljenih izdanja iz koga bi se seletovala odabrani snimci koji bi se potom na adekvatan način analizirali (Cook 2009, Trezise 2009).

U ovoj disertaciji, analiza 'rekordabilne' muzike i istorije muzike nakon medijskog obrta usmerena je pre svega na razumevanje nosača zvuka kao kulturalnog artefakta koji postoji u određenim relacijama. Na primer, jedna ploča umetničke muzike izdata u PGP-RTB/RTS-u ne znači samo dragocen zvučni zapis interpretacije jednog izvođača, već kulturalni artefakt koji je nastao u relacijama između kompozitora, izvođača, društvenih i kulturnih poslenika, predstavnika diskografske kuće, mreže prodavaca, kupaca ploča, muzičkih kritičara. Zbog toga, analiza takvog kulturalnog artefakta nije usmerena samo na pitanje *kako* zvuči određena snimljena interpretacija, nego i na niz pitanja centriranih oko toga *šta* i *zašto* zvuči: Zašto su odabrane određene kompozicije? Zašto i kako su odabrani određeni izvođači? Zašto se izdavanje umetničke muzike smatralo važnim u istorijskom *ovde-i-sada*? Kako se u svim potencijalnim odnosima došlo do interpretacije koju i danas možemo čuti? Odgovori na ta pitanja zahtevaju razmatranje delovanja niza aktera koji su uticali na istoriju produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi u Srbiji/Jugoslaviji, interpretacije srpskih/jugoslovenskih umetnika i izvođenja kompozicija koje danas čine istoriju srpske/jugoslovenske muzike. Nosač zvuka je objekat koji nosi sposobnost delovanja jer se u njemu presecaju ove različite relacije, inicirane samom mogućnošću rekordabilnosti.

Iz ontološke perspektive, nije u pitanju samo muzičko izvođenje, već muzičko izvođenje u kompleksnim društvenim, političkim, kulturalnim, ekonomskim i tehnološkim relacijama. Ovakav pristup smatram neophodnim zbog postavljanja temelja nekim budućim istraživanjima diskografije umetničke muzike u Jugoslaviji u okviru kojih bi autori, upoznati sa njenom mikroistorijom i 'asamblažom' relacija, mogli da se posvete minucioznim analizama snimljenih izvođenja. Ne manje važnim smatram to što su muzikolozi, muzički pisci, muzičari i radnici u kulturi na polju muzike razumeli nosače zvuka kao vredne dokumente o muzičkoj kulturi sopstvenog vremena, te nosače zvuka razmatram upravo kao artefakte produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi koji zahtevaju muzikološko sagledavanje.

U ovom poglavlju počecu izlaganje od sagledavanja diskografije u Jugoslaviji nakon Drugog svetskog rata i pokušaja uspostavljanja diskografske produkcije u okviru Radio Beograda pod etiketom Jugodisk (1951). Od kada je PGP-RTB/RTS institucionalno utemeljen (1959) Srbija je, kao druga republika u FNRJ/SFRJ nakon Hrvatske,²⁷⁷ dobila izdavačku kuću posvećenu nosačima zvuka. Od sredine šezdesetih godina, postaju aktuelne rasprave o potrebi izdavanja muzike jugoslovenskih kompozitora na pločama, a beleške sa ovih rasprava, sačuvane u Arhivu Jugoslavije (Fond 317: Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ, 1945–1953, Fond 318: Savezni sekretarijat za obrazovanje i kulturu, 1954–1967), vredan su izvor podataka o stanju diskografije u Jugoslaviji u sedmoj deceniji. Dalje javne rasprave o potrebi da se umetnička muzika izdaje na pločama praćene su na osnovu tekstova objavljivanih u periodici, sa naglaskom na specijalizovanim muzičkim časopisima *Savremeni akordi* i *Pro Musica*. U tim diskusijama posebno je bio istaknut glas urednika lista *Pro Musica*, dirigenta Đure Jakšića. One se, u različitoj dinamici pojavljivanja, mogu pratiti sve do kraja osamdesetih godina 20. veka. Diskurs o popularizaciji umetničke muzike, usmeren ka proširenju njene publike, posebno je intenziviran pokretanjem radijske emisije *Dragstor ozbiljne muzike* (Beograd 202), autora i voditelja Dejana Đuričića, a u saradnji sa njim nastala su i neka od najpopularnijih izdanja umetničke muzike PGP-RTB/RTS-a (upog. Маглов 2015).

Komentare savremenika o diskografiji umetničke muzike kritički sam sagledala u odnosu na sopstveni uvid u istorijsku perspektivu razvoja diskografije i njene recepcije u Jugoslaviji. Taj uvid baziran je na istraživanju dokumentacije o izdanjima koja se čuva u

²⁷⁷ Diskografska kuća Jugoton nastala je nacionalizacijom firme Elektroton 1947. godine, postavši prva jugoslovenska diskografska kuća. O istorijatu Jugotona, videti: Vuletić 2014.

prostorijama PGP-RTB/RTS-a (upor. Maglov 2014, Маглов 2015, Maglov 2016a, 2016c, Milanović i Maglov 2019), digitalnoj internoj bazi izdanja institucije i na online bazi diskografskih izdanja *Discogs*. Pregled izdanja domaćih umetnika dat je u Tabeli br. 3 u Prilogu.²⁷⁸ Licencna izdanja u PGP-RTB/RTS-u ovoga puta neće biti u fokusu rasprave (više o njima u: Maglov 2014, 2016a).

Kako je moj prvenstveni cilj razmatranje diskografske produkcije umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji, u ovom poglavlju ne pokušavam da napravim balans između nje i produkcije u svetu. S obzirom na razgranatu mrežu diskografskih kompanija u svetu, istoriju njihovih umrežavanja i prisvajanja malih kompanija kojima su težile one veće (više u Malm 1984, Holmes 2006, Tschmuck 2012.), potom bogate i diskografije kompanija i pojedinih kompozitora ili izvođača (Trezise 2009), kao i specifičnosti diskografske produkcije u pojedinačnim zemljama s obzirom na distribuciju tehnologije, značaj koji se pridavao umetničkoj muzici i politiku subvencija (Zagorski-Thomas 2014),²⁷⁹ težim da u ovom poglavlju dotaknem primere iz svetske istorije muzičke industrije i diskografije umetničke muzike u onoj meri u kojoj je potrebno da se razumeju određene specifičnosti lokalnih fenomena.

6.1. Muzealizacija muzike i medijska kultura

Sintagmom „muzealizacija muzike“ referiram na razmatranje muzičke kulture 20. veka u odnosu na njenu glavnu, istoricističku struju, kako je razume muzikolog Piter Burkholder (J. Peter Burkholder). Prema ovom autoru, istoricističku glavnu struju predstavljaju:

zajednička uverenja, intelektualna tradicija u najširem smislu pre nego stilistička tradicija. Mejnstrim poslednjih sto godina čini muzika napisana za publiku upoznatu sa umetničkom muzikom 18. i 19. veka, koju su pisali kompozitori i sami vrlo informisani pripadnici te publike, a komponovali su sa idejom da

²⁷⁸ Pregled u Tabeli br. 3 sačinjen je na osnovu arhivske dokumentacije i interne baze PGP-RTB/RTS-a i baze *Discogs*. Svrha tabele je da se uočikonstrukcija istoricističkog pregleda srpske muzike, ali i zastupljenost pojedinih kompozitora u katalogu PGP-RTB/RTS-a. U poslednjoj koloni Tabele br. 3 unela sam oznake za edicije u okviru kojih su objavljivane ploče domaćih kompozitora, a koje ukazuju na njihovo pozicioniranje u kanonu srpske/jugoslovenske muzike (Antologija srpske muzike) i/ili proces njihove kanonizacije „za života“ uključivanjem u ediciju *Savremeni kompozitori*. Preostale skraćenice odnose se na pojedinačne ploče čija je koncepcija ukazivala na istoricistiku orijentaciju (npr. *Srpska klavirska muzika 20. veka*). Za razliku od prethodnih pregleda diskografije umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u koje sam sačinila (upor Maglov 2016a), u ovom pregledu akcenat je na sagledavanju zastupljenosti kompozitora različitih generacija, ustanovljavanju da li je diskografska produkcija u PGP-RTB/RTS-u zaista bila okrenuta 'muzici prošlosti' i sagledavanju učestalosti izdanja pojedinih kompozitora.

²⁷⁹ Na primer, Sajmon Zagorski-Tomas ističe da je umetnička muzika imala posebno, prestižno mesto u kulturi socijalističkih zemalja u drugoj polovini 20. veka (Zagorski-Thomas 2014: 109, 113).

nastave tradiciju evropske umetničke muzike“ (Burkholder 1983: 116, upor. Maglov 2016: 41–42).

Prema Burkholderu, „ovi kompozitori pišu za muzej, jer je to ono što je koncertna sala postala“ (Isto). Burkholder svoje viđenje iznosi 1983. godine, obuhvatajući dakle, prvih osam decenije muzike 20. veka. Ujedno, tokom osamdesetih zapaža se pad u popularnosti snimljene i emitovane muzike, koja je svoje zlatno doba imala u periodu od tridesetih do osamdesetih godina 20. veka (Botstein 2004: 57).

Osim u Burkholderovom diskursu, razmatranje muzike i muzičke kulture 20. veka poređenjem sa muzejskom kulturom prisutno je i u diskursima muzikologa Lidije Ger i Leona Botštajna, kao i kompozitora Pjera Buleza (upor. Maglov 2016b: 56–60). Prema Bulezu, od početka 20. veka „naša kultura je bila orijentisana ka istoricizmu i konzervaciji“, a „‘muzej’ je postao centar muzičkog života“ (Boulez 1986: 486–487). Za Buleza, problem je u tome što je istorizacija kulture i preuzimanje modela iz prošlosti koji služe kao model u muzičkom obrazovanju vezana za vrlo uzak period istorije muzike (između 18. i prve polovine 20. veka) (Isto). Počeci muzealizacije mogu se prepoznati u doba otvaranja velikih muzeja, biblioteka i koncertnih sala u Evropi i Americi na prelazu iz 19. u 20. vek. Piter Burkholder uočava njihovu zajedničku funkciju „oltara kulture“ (Burkholder 1983: 118). U pitanju je vrhunac kulture vrednovanja „remek-dela“, „genija“ i „starih majstora“, koncepata koji su počeli da se razvijaju u kasnom 18. i ranom 19. veku, a do kraja 19. veka koncertna publika je prevashodno bila zainteresovana za muziku mrtvih kompozitora (Isto: 116–119).

Za opravdanost paralele između koncertnih sala i muzeja bio je ključan koncept muzičkog dela. Lidija Ger upotrebljava frazu „imaginarni muzej muzičkih dela“ i objašnjava je kao „muzičku instituciju i praksu koja po prvi put vidi sopstvene aktivnosti i ciljeve konceptualizovane u okvirima umetničkog dela i usmerene ka njegovoj produkciji i interpretaciji“ (Goehr 1992: 8). U tom smislu, muzealizacija muzike može se razumeti kao diskurzivna mreža ispletana oko koncepta muzičkog dela i društvenih okolnosti u kojima je institucija javnog koncerta bila uspostavljena. Frazu imaginarni muzej, kako je pomenuto u petom poglavlju, skovao je francuski ministar kulture Andre Malro, referirajući prvenstveno na likovne umetnosti. Prema Halu Fosteru (Hal Foster), Malroov koncept bio je zasnovan na ideji neograničenog širenja muzeja zahvaljujući mehaničkoj reprodukciji umetnosti i na stanovištu suprotnom od onog koje je zastupao Valter Benjamin, videvši u gubitku aure slom muzeja (Foster 2006: 79, upor. Maglov 2016a: 40). Malro je, naprotiv, u gubitku aure video mogućnost da se „svi fragmenti sliju u Rijeku Povijesti“, kako zaključuje Foster (Isto).

Potencijal ove ideje u kontekstu muzike uvideo je, između ostalih, pijanista Glen Guld (Glenn Gould), ističući mogućnost za to da snimljena muzika dopre do što šireg kruga slušalaca (Gould 2009, upor. Maglov 2016a: 41).

Podsećam na to da je jedna od funkcija masovnih medija, koju je formulisao prvi direktor BBC-a Džon Rajt, bila upravo edukativna, pored funkcija informisanja i zabave (Šingler i Viringa 2000: 50, Day 2000: 73–76). Kako je to prokomentarisano u petom poglavlju, Rajt je utkao ideologiju britanske srednje klase, koja je svojom misijom smatrala poboljšanje uslova života radničkih klasa (Isto) u programske smernice BBC-a, koje su potom sledile mnoge radijske i televizijske ustanove. Imajući u vidu da je institucija javnog koncerta jedan od temelja građanske kulture srednje klase, ne čude interpretacije zastupljenosti glavne, historicističke struje umetničke muzike u masovnim medijima. Prema Burkholderovom mišljenju, na primer, čini se da je primarna uloga masovnih medija u tome da „otvore javni koncert ka širim i još privatnijim publikama“ (Burkholder 1983: 166).

Međutim, u prvim decenijama diskografske i radijske industrije repertoar umetničke muzike nije bio zastupljen samo u subvencionisanim ustanovama poput BBC-a, već i u onim komercijalnim. Rečima muzikologa Viliijama Vebera, „poštovanje velikih majstora bilo je komercijalni koliko i umetnički fenomen“ u direktnoj vezi sa industrijama muzičkog izdavaštva, proizvodnje instrumenata i organizacije koncerata (nav. prema Burkholder 1983: 116). U tom smislu, potrebno je imati u vidu da muzička industrija nastaje upravo kada se formira i koncept dela, a institucija građanskog koncerta zauzima važnu ulogu u građanskom društvu. Preciznije, muzička industrija nastaje postepenim sticanjem nezavisnosti produkcije i recepcije muzike od feudalnih dvorova i udruživanjem muzičkog izdavaštva i organizacije javnih koncerata u buržoasko-kapitalističkoj kulturi tokom 18. veka (upor. Tschmuck 2012: 9, Tschmuck 2017: 13–18). Dakle, masovni mediji koje Burkholder smatra svojevrsnim produžetkom institucije javnog koncerta, zapravo su pokazatelj transformacija (obrta!) u samoj muzičkoj industriji. Drugim rečima, medijski obrt zbog koga je 'klasiku' bilo moguće slušati u „Edisonovom univerzumu“ nije bio uzrok uvođenja umetničke muzike u muzičku industriju, jer je ona bila deo te industrije još od 18. i tokom čitavog 19. veka. Pored toga, fokus na muzička dela i na individualne kompozitore/autore, takođe je rezultat aktivnosti na polju industrije. Muzička dela su, za razliku od improvizovanih izvođenja, mogla da budu komodifikovana i ponuđena na tržištu, a legislacije centrirane oko autorskih prava kompozitora nužno su činile ulogu autora vidljivijom i važnijom nego što je to ranije bio

slučaj (upor. Tschmuck 2017: 17). Medijski obrt, dakle, nije značio presedan kada je u pitanju umetnička muzika kao produkt industrije, ali jeste podrazumevao remedijaciju te muzike iz kulture i industrije usmerene na medij pisma u kulturu i industriju elektronskih masovnih medija.

Medijski obrt je na prelazu 19. u 20. vek značio mogućnost konzervacije i arhiviranja efemernih događaja. Kako je primetio Džonatan Stern, „smrt je bila svuda među živima u ranim diskusijama o reprodukciji zvuka“ (Sterne 2003: 289).²⁸⁰ Kada su u pitanju nosači zvuka, Stern ističe da se pozivanje na mogućnost da se čuju „glasovi umrlih“ ponavljala sa „morbidnom regularnošću“ u diskursima pisaca sasvim različitih napisa: od tehničkih uputstava, reklama, objava, cirkulara, filozofskih spekulacija do praktičnih opisa (Isto). Uočavajući da je za nas (početkom 21. veka) uobičajeno da snimljene glasove umrlih umetnika slušamo podjednako često kao i glasove živih, Stern napominje da je za savremenike pojave reprodukcije zvuka ovaj fenomen bio nešto što je moralo da bude prokomentarisano. Autor ujedno uviđa da kultura 19. veka nije naglo postala preplavljena idejom smrti sa pojavom reprodukcije zvuka, već da je sama reprodukcija zvuka „proizvod kulture koja je naučila da konzervira i balzamuje, da očuva tela mrtvih tako da ona mogu da nastave izvođenje društvenih funkcija i u 'naknadnom životu' (Isto: 292, podvukla M.M). Ravnopravnost 'muzike prošlosti' sa 'muzikom budućnosti' i muzealizacija muzike u 20. veku može se razumeti upravo kao posledica kulture u kojoj je čuvanje „glasova umrlih“ imalo istaknutu ulogu. Ovo pozivanje na mogućnost čuvanja zvučnih tragova posebno je interesantno u pozivanju kulturnih delatnika i/ili muzičkih pisaca i kritičara na snimanje izvođenja aktivnih umetnika koji će uskoro napustiti scenu. Ideja o zvučnom zapisu kao svedočanstvu muzičke kulture jednog vremena bila je, očito, prisutna već od 20. veka, a pojedini takvi primeri u srpskom/jugoslovenskom diskursu o muzici u prvoj polovini veka istaknuti su u petom poglavlju. U daljim odeljcima ovog poglavlja pažnja će biti posvećena sličnim pozivima da se ne propusti prilika da se muzička izvođenja zabeleže zarad njihovog očuvanja za neke buduće generacije.

Nisu samo ostvarenja kojima je dat status remek-dela bila važna za muzičku industriju, pa ni za muzičku kulturu 19. i potom, u svojoj remedijativnoj varijanti, 20. veka. Kulturu 19. veka obeležila je, takođe, salonska muzika, koja je svoj 'naknadni život' takođe imala na pločama i na radiju u prvoj polovini 20. veka. Kako je to objasnio Džonatan

²⁸⁰ O posebno istaknutoj ulozi tematizacije smrti i onostranog u radiofoniji biće reči u sedmom poglavlju.

Stern, o čemu je bilo reći u četvrtom poglavlju, privatni akustički prostor i intimnost u slušanju muzike, koju je pojava medija zvuka intenzivirala, već su uveliko bili deo kulture kućnog muziciranja u 19. veku. Reprezentativni repertoar 'lake' muzike na pločama i na radiju, o kojem je bilo reći i u petom poglavlju, možemo razumeti kao nadovezivanje na upravo te aspekte muzičke kulture. 'Laka' muzika na programu radija, emitovana uživo ili s gramofonskih ploča, odgovarala je tipu „salonske muzike“ (Коцић i Миљковић 1979: 108). U laku muziku su spadale, prema Kociću i Miljkoviću, „kratke kompozicije dopadljivih melodija i markantnih ritmova intermeca, igre i stilizovani folklor raznih naroda, zatim transkripcije popularnih odlomaka iz većih orkestarskih dela, opera, opereta i baleta, velika potpurija, fantazije, svite i drugo“ (Isto). U kontekstu mogućih paralela između muzike izvođene u salonima 19. veka i one koja se u prvim decenijama 20. veka nalazila u ponudi diskografskih kuća i na programu Radio Beograda, namenjena slušanju u domu, uočava se sklonost ka onim delima kompozitora prethodna dva veka koja su odgovarala uslovima „salonske podobnosti“ (Кокановић-Марковић 2014: 205). Naime, kako objašnjava Marijana Kokanović-Marković:

(...) činjenica je da su određene kompozicije iz klasičnog i romantičnog repertoara objavljivane u albumima salonske muzike i rado svirane u salonima. (...) Jedan 'klasični komad' u salonskom albumu uvek je delovao 'nobel' i bio pokazatelj obrazovanosti, koju je ugledno društvo podržavalo“ (Isto: 204–205).

Međutim, autorka takođe objašnjava zastupljenost klasičnog repertoara u albumima salonske muzike karakterističnim odlikama samih kompozicija, koje su ih činile salonski prijemčivim. Među njima, ona izdvaja: dostizanje, ali ne i prekoračenje izvođačkih granica amatera, jer su u pitanju tehnički zahtevnije kompozicije od uobičajenih salonskih komada; podelu fakture na pratnju u levoj i melodiju u desnoj ruci; originalne ili „preznačene“ „karakterne komade“, izdvojene iz većih, cikličnih dela; kompozicije koje imaju određene zajedničke karakteristike forme ili melodije sa salonskim komadima, kao što su forma rondo, melodija „sentimentalnog tona“ ili učestalo ponavljanje melodije u komadu (Isto: 205–207). Neki od primera kompozicija „klasičara“ i „romantičara“ u salonskom repertoaru su *Za Elizu* L. van Betovena, *Sanjarenje* R. Šumana (R. Schuman), *Mendlesonove* (F. Mendelssohn) *Pesme bez reči*, *Mocartov Rondo alla Turca* (Isto).

Imajući u vidu kako zastupljenost salonske muzike u prvim decenijama radija, tako i sklonost diskografskih kompanija tokom čitavog 20. veka ka izdanjima na kojima su upravo kompozicije koje odgovaraju opisanim karakteristikama 'lake' i salonske muzike, čini se da

je i ovaj segment kulture 19. veka našao svoj 'naknadni život' u medijskoj kulturi 20. veka. Posebno interesantan primer predstavljaju pokušaji 'popularizacije' umetničke muzike putem plasiranja diskografskih izdanja i odgovarajuće koncipiranih radijskih emisija, kakvi se sreću i u napisima jugoslovenskih kulturnih poslenika. Upoznavanje publike sa popularnim 'klasičnim' komadima ili odlomcima većih, cikličnih kompozicija smatrano je dobrom strategijom za 'odgajanje' slušalaca i postepeno stvaranje navike i želje za slušanjem komplikovanijih kompozicija umetničke muzike.²⁸¹

Stvaranje navike i želje da se sluša muzika koja odgovara receptivnim navikama publike, ali je dovoljno drugačija da izaziva interesovanje i, najzad, potrebu da se muzika kupuje, karakteristično je za kapitalistička društvena uređenja. Opisana repetitivnost sadržaja, međusobno tek minimalno različitih, može se razumeti upravo u vezi sa konzumerističkim društvom masovnih medija (Chanan 1995, Fink 2005, Atali 2007, upor. Maglov 2015b). Dok je ovaj fenomen svakako interesantno istraživati u domenu popularne muzike, to nije predmet ove disertacije. U odnosu na umetničku muziku, repetitivnost sadržaja imala je interesantne posledice: 'muzika prošlosti' bila je integrisana u kulturu 20. veka, kanonska dela zapadnoevropske umetničke muzike (posebno, na primer, dela Mocarta ili Betovena) preplavila su tržište nosača zvuka. Istovremeno je potreba da se publici ponudi nešto slično, a drugačije uticala i na proširenje poznatog repertoara 'muzike prošlosti', istraživanjem kompletnih opusa velikana, malo poznatih dela čuvenih kompozitora ili kompozicija njihovih savremenika (upor. Chanan 1995).²⁸² Kako je primetio Bulez u vezi sa kulturom koja teži ka „skladištenju i konzervaciji“, „ekonomski procesi su bili postavljeni tako da proizvedu maksimalnu dobit kada je reprodukcija postojeće muzike, prihvaćene kao dela našeg čuvenog kulturnog nasleđa“ (Boulez 1986: 488).

Prema Leonu Botštajnu, glavni problem sa sveprisutnošću „istoricističke“ glavne struje muzike u 20. veku, jeste u:

procesima snimanja i emitovanja koji su kreirali nenamerne i nove komercijalne i strukturalne barijere za propagiranje nove muzike. Znatno veća publika upoznata je sa muzikom ne zato što je samostalno svira ili se seća izvođenja uživo, već zahvaljujući slušanju gramofonskih ploča kod kuće iznova i iznova. Poznavanje muzike je formirano kroz ponovljena slušanja, a ne kroz čitanje ili sviranje. (...) Do ere LP ploče i kompakt-diska, publika je kao nikad ranije bila

²⁸¹ Videti, na primer: Zlatić 1977: 14, Maglov 2014, 2015, 2016a: 33–36.

²⁸² Na primer, Timoti Dej opisuje napore *Hajdnovog društva* (*Haydn Society*) i muzikologa H.C. Robins Landona (H.C. Robbins Landon) da upoznaju svet sa kompletnim opusom ovog kompozitora upravo koristeći potencijale LP ploče (Day 2000: 98–100).

upoznata sa standardnim, kanonskim repertoarom – međutim, to poznavanje nije bilo zasnovano na muzičkim tekstovima već na ponavljanim slušanjima interpretacija iz snimljene biblioteke“ (Botstein 2004: 52).

Ovakav način poznavanja muzike, primećuje autor, ne toleriše nova dela, zbog čega je do kraja 20. veka muzička kultura bila obeležena „raskolom između muzejske kulture i sveta nove muzike“ (Isto: 54). Prema Timotiju Deju, širenje publike i upoznavanje sa kanonskim repertoarom u Velikoj Britaniji uticalo je na ponavljanje snimanja i emitovanja dobro poznatih dela, što je kod manjeg broja bolje obaveštene publike izazvalo potrebu za raznovrsnijim repertoarom. Jedan od odgovora na tu potrebu bilo je pokretanje Trećeg programa BBC-ja 1946. godine (Day 2000: 87). U idućem poglavlju, objasniću kako je upravo Treći program pri Radio Beogradu, modelovan prema britanskom uzoru, bio prostor zahvaljujući kojem se negovala povoljna klima za 'muziku budućnosti' u njenim različitim vidovima. Na ovom mestu, zadržaću se na onim aspektima medijske kulture koji su pogodovali repetitiji poznatog repertoara. Prema Deju, pojava LP ploča i tehnološke prednosti koje je pružala u odnosu na šelak ploče od 78 o/m, učvrstile su interesovanje publike za snimljenu muziku, ali i podstakle pojavu novih, manjih diskografskih kompanija koje su svoje mesto na tržištu nalazile specijalizacijom za određene repertoare (Isto: 92–102). Pored toga, sve veća produkcija uticala je na pristupačnu cenu ploča i na raznovrsnost repertoara, čineći ploče osnovom kulture slobodnog vremena srednje klase u Zapadnoj Evropi i Americi do sredine šezdesetih godina (Isto: 107). Zbirke diskova, smatralo se, zamenile su zbirke knjiga (Isto). Kako ističe Dej, LP ploče već su u prvoj deceniji svog postojanja donele više snimaka umetničke muzike i širi opseg muzičkog repertoara nego ikad ranije u istoriji snimanja muzike tokom prve polovine veka (Isto: 101).

Međutim, očekivanja stečena ponavljanim slušanjem nisu uticala samo na pretpostavljenu nisku toleranciju prema novim kompozicijama, već i prema drugačijim izvođenjima od onih na koja su slušaoci navikli. Zahvaljujući prednostima montaže snimljenog izvođenja, standardi izvođenja koje su slušaoci očekivali od izvođača formirani su u odnosu na ono što su čuli na gramofonskim pločama (Day 2000: 156). Na konstrukciju snimljenog izvođenja, kao šematske reprezentacije (Zagorski-Thomas 2014), nije uticala samo mogućnost montaže pa time i ispravljanja potencijalnih grešaka sklapanjem najuspelijih odlomaka. Uz to, mikrofoni je uređaj koji neselektivno snima sve zvukove, pa na taj način 'uveličava' moguće greške i neželjene prateće efekte izvođenja, postavljajući drugačije zahteve pred izvođače u odnosu na zahteve koncertnog izvođenja. Pored toga, izvođenje pred

mikrofonom zahtevalo je od izvođača kultivisanje intimnijeg tona i osećaja neposrednosti i gotovo opipljive blizine, za razliku od intenzivnijeg i briljantnijeg tona, punog „akustičkog sjaja i odjeka“ (Gould 2009: 116) koji je više odgovarao koncertnoj sceni (upor. Day 2000: 158). Kvaliteti snimljenog izvođenja koje je, na primer, cenio Glen Guld, kao što su analitička jasnoća i mogućnost da se izbegnu bespotrebna „ulepšavanja“ i preteranosti u izrazu namenjena „zavođenju“ publike u koncertnoj sali (Gould 2009: 116; upor. Eisenberg 2005: 82, upor. Maglov 2013: 14–17, Маглов 2017: 186–190). Izvođenje u studiju, prema Guldu, izvođaču daje mogućnost da se što više približi kompozitorovoj ideji i da kombinovanjem uspehlikih odlomaka montažom trake dosegne savršenstvo dela (Gould 2009: 117). Svojom poetikom izvođenja u studiju, Guld je postigao nezavisnost studijskog izvođenja od koncertnog, to jest vrednovanje snimljene muzike kao umetničkog ostvarenja koje nije puka reprezentacija koncertnog izvođenja (Eisenberg 2005: 85). Drugim rečima, Guld je svoje studijske interpretacije načinio remedijacijama, a ne mimezismom živog izvođenja.

Guldove stavove, međutim, nisu delili mnogi od njegovih savremenika. Kako navodi Dej, mnogi muzičari smatrali su da su snimanja u studiju imala negativan uticaj na izvođaštvo, koje je postalo homogenizovano i standardizovano, čisto, ali i sterilno (Day 2000: 158–159).²⁸³ „Opsesija čistotom“, kako ju je nazvao Žak Atali, postavlja kao muzički ideal tehničko, apstraktno i bestelesno savršenstvo (Atali 2007: 155). U pitanju je „estetika perfekcije“ (Hamilton 2003), delom uzrokovana vrednovanjem snimka visoke vrednosti. Ipak, mogućnosti koje je pružilo studijsko izvođenje u odnosu na koncertno nije jedinstven razlog promene estetike izvođenja u 20. veku, već su na nju uticali i anti-romantičarska i formalistička estetika, na liniji sa neoklasičnim tendencijama u kompozitorskom stvaralaštvu u 20. veku (Day 2000: 160–166). Kako primećuje Zagorski-Tomas, iako su različite tehnike montaže postale uobičajeno sredstvo rada u studiju, u svetu umetničke muzike one nisu postale primarno sredstvo ostvarivanja poetičkih namera (Zagorski-Thomas 2014: 182, upor. Маглов 2017: 188).

Da je medijski obrt, kao i u drugim sredinama, imao efekat na očekivanja publike i u Srbiji/Jugoslaviji, potvrđuju i napisi u kojima se ističe da su gramofonske ploče doprinele razvoju „kritičkih sposobnosti publike, koja je, slušajući kvalitetna izvođenja na pločama, imala visoka očekivanja i od izvođenja u operском театру“ (Драгутиновић, Милетић i

²⁸³ Videti takođe: Tomes 2009, Greig 2009.

Јовановић 1970: 38, Maglov 2016a: 82). То је uticalo на podizanje kvaliteta izvođenja, ali је publika i dalje, prema mišljenju Dragutinovića, Miletića i Jovanovića, više cenila interpretacije sa snimaka (Isto). Recepcija remedijalizovane muzike, kao ni njena produkcija, nije postojala nezavisno od aktuelnog koncertnog i scenskog života, već su se ova dva aspekta muzičke kulture prožimala, a produkcija i recepcija muzike u medijskoj kulturi nužno је bila integralni činilac muzičkog života uopšte. S obzirom na to da sam odabrala metodologiju utemeljenu u teoriji aktera-mreže i da u fokusu ove disertacije neće biti analize snimljenih izvođenja domaćih umetnika, na ovom detaljnijem razmatranju promena u estetici izvođenja u lokalnom kontekstu neću se zadržavati. Karakteristike estetika izvođenja domaćih izvođača smatram važnim muzikološkim poljem istraživanja, za koje је preduslov, čini se, detaljno poznavanje diskografske produkcije umetničke muzike u zemlji.

Na tragu razlučivanja ranije predočenih relacija u čijoj mreži је funkcionisala diskografska produkcija umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji, u daljem tekstu ću pokušati da sagledam tragove tih relacija u hronološkom redosledu, počevši od prvih pokušaja uspostavljanja diskografske produkcije u okviru Radio Beograda (1951). Nakon razmatranja dostupnih izvora i rekonstruisanja narativa o diskografiji umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji, sagledaću probleme istaknute u ovom odeljku u odnosu na lokalnu medijsku kulturu. U poslednjem odeljku ovog poglavlja, pokušaću da odgovorim na pitanja: Da li možemo govoriti o pokušaju kreiranja muzeja domaćih autora i koliko је bila zastupljena 'muzika prošlosti' u odnosu na savremeno stvaralaštvo kada је diskografska produkcija u pitanju? Da li možemo govoriti o kanonizovanim izvođenjima, koja su uticala na to da određene kompozicije asociiramo sa partikularnim interpretacijama? Da li u kontekstu jugoslovenskog socijalističkog društva možemo prepoznati efekte industrijalizacije/komodifikacije s jedne i demokratizacije umetničke muzike s druge strane? Da li se i kako ti odnosi mogu iščitati iz pokušaja popularizacije umetničke muzike i kakvi su bili rezultati tih pokušaja? Koliko su 'glasni' bili pokušaji da se sačuvaju zvučni tragovi umetnika za buduće generacije?

6.2. Diskografska produkcija umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji

6.2.1. Pedesete godine 20. veka: Jugodisk i Jugoton

Kada je za Radio Beograd 1949. godine kupljena oprema za nesmetano emitovanje programa, nabavljene su i dve mašine za štampanje gramofonskih ploča kakve se do tada nisu štampale u zemlji.²⁸⁴ Ove podatke izneo je ministar kulture FNRJ Rodoljub Čolaković u pismu Udruženju hrvatskih kompozitora (1952), čiji su predstavnici izrazili sumnju u to da je zemlji potrebna još jedna fabrika ploča pored Jugotona. Oprema i materijali za izradu ploča kupljeni su u Sjedinjenim Američkim Državama.²⁸⁵ U pitanju su bile dve RCA prese i jedno kupatilo za pravljenje bakarnih matrica (Симовић 1989: 244).²⁸⁶ Uprava Radio Beograda poslala je inženjere Milana Ćirovića i Slobodana Antića na tromesečnu obuku (1951) u RCA fabrici u blizini Njujorka (Isto). Čolaković je zaključio da bi se finansijske teškoće koje su sprečile Jugoton da modernizuje „dotrajale“ uređaje prisvojene iz kompanija Edison Bell Penakala i Elektroton mogle prevazići „tesnom međusobnom saradnjom“ Radio Beograda, Jugotona i Udruženja kompozitora, radi zajedničkih napora da se „naša muzika“ popularizuje u zemlji i inostranstvu.²⁸⁷ Konkretna prilika za popularizaciju bila je razmena muzike na trakama i pločama sa različitim inostranim radio-stanicama. Međutim, Radio Beograd nije mogao adekvatno da odgovori na interesovanje za razmenu zbog ograničenja koje su nametale „oskudica tehničkog materijala i suviše skućena materijalna sredstva“.²⁸⁸ Zbog toga je nabavljena nova oprema i uspostavljena je proizvodnja „kvalitetnih gramofonskih ploča“ (Isto). Materijal na koji se referira bio je vinil, koji je u to vreme još uvek bio novina („Izrađene su prve gramofonske ploče ‘Jugodisk’“ 1952). U Jugotonu su se u tom periodu još uvek pravile ploče od šelaka, a Jugodisk ploče su u narednim godinama izrađivane od oba materijala. U pitanju su još uvek ploče od 78 o/m. Jugodisk ploče su proizvođene u okviru Radio Beograda. Pod imenom Jugodisk (Fotografija br. 9), čini se, nije postojala samostalna proizvodna jedinica, ali je jedna od predviđenih poslovnih delatnosti Radio Beograda od 1952. godine svakako bila proizvodnja i prodaja gramofonskih ploča.²⁸⁹

²⁸⁴ AJ-317-83-116, Arhiv Jugoslavije, Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ, 1945–1953, Pismo ministra Rodoljuba Čolakovića Udruženju hrvatskih kompozitora, 10.04.1952.

²⁸⁵ AJ-317-83-116, Arhiv Jugoslavije, Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ, 1945–1953, Zabeleška Z. Levi, 9.10.1951.

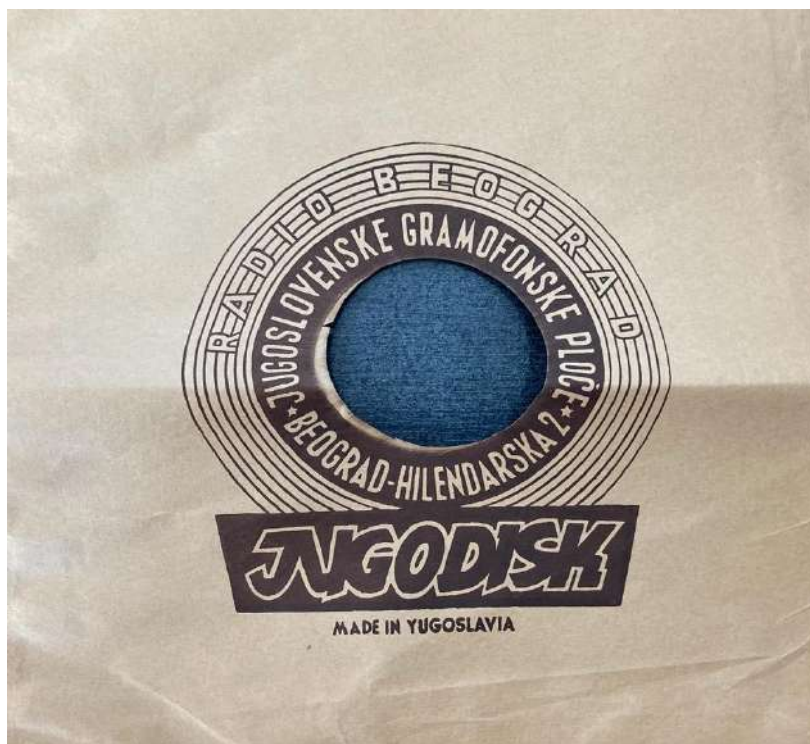
²⁸⁶ Simović, međutim, navodi da je ova oprema nabavljena 1951. godine (uop. Симовић 1989: 243–244).

²⁸⁷ AJ 317-83-116, Pismo ministra Rodoljuba Čolakovića Udruženju hrvatskih kompozitora, 10.04.1952.

²⁸⁸ AJ 317-83-116, Zabeleška Z. Levi, 9.10.1951.

²⁸⁹ Arhiv Srbije, Uprava za radio-difuziju Narodne Republike Srbije-Beograd, Г-186, 4/ P 442 Pravila o organizaciji i poslovanju Radio Beograda, 1952. Detaljniji osvrt na uspostavljanje produkcije gramofonskih ploča u Radio Beogradu pod etiketom Jugodisk videti u: Maglov 2022b, u štampi.

Prevažodni cilj uspostavljanja produkcije gramofonskih ploča bilo je snimanje narodne muzike, koja bi bila upotrebljena za razmenu, a pored toga predviđeno je slanje ploča predstavnicima zemlje u inostranstvu i, u manjoj količini, njihova prodaja. Od ukupno 71 izdanja za sada poznatog Jugodisk izdanja, najmanji broj se odnosi na umetničku muziku.²⁹⁰ Na Jugodisk izdanjima snimljene su kompozicije Milka Kelemena, Stjepana Šuleka, Marijana Lipovšeka (Fotografija br. 10), Bruna Bjelinskog i Rada Simonitija.²⁹¹ U pitanju su kompozicije iz najskorijeg opusa eminentnih jugoslovenskih kompozitora i tada tek svršenog diplomca Kelemena, koji je studirao u Šulekovoju klasi kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Dela su jasne neoklasične stilističke orijentacije, očekivane za orijentaciju ka umerenom modernizmu u Jugoslaviji tokom šeste decenije. U pitanju je „zvanični” oblik modernizma – dovoljno modernistički da bi promovisao relativnu otvorenost države ka svetu, ali ne i dovoljno radikalna da bi kritikovao i remetio uspostavljen poredak“ (Medić 2007: 285, upor. Mikić 2011).



Fotografija br. 9: Omot ploče u izdanju Jugodiska, Fonoteka Radio Beograda

²⁹⁰ Pronađeno je 46 izdanja narodne muzike, 18 izdanja zabavne muzike i 7 izdanja umetničke muzike. Pregled izdanja Jugodiska rekonstruisan je na osnovu podataka iz baze *Discogs*, Elektronskog kataloga Narodne biblioteke Srbije, uvida u privatnu kolekciju ploča Saše Spasojevića, potom na osnovu starih i neupotrebljivih Jugodisk izdanja pronađenih u Fonoteci Radio Beograda, kao i spiskova prvih planiranih i snimljenih matrica iz Arhiva Jugoslavije (AJ-317-83-16, više dokumenata). Ploče s umetničkom muzikom pronađene su samo u Fonoteci Radio Beograda. Više u: Maglov 2022b, u štampi.

²⁹¹ Kompletan sadržaj izdanja videti u Prilogu – Tabeli br. 2.

Jasna indikacija izbora snimljenih kompozicija nije pronađena u toku ovog istraživanja, ali se može izvesti pretpostavka da su u pitanju snimci sa jedne koncertne večeri drugog Jugoslovenskog radio festivala, održanog u februaru 1954. godine u Beogradu. Festival je bio posvećen muzici jugoslovenskih autora komponovanoj između 1945. i 1954. godine. Koncerti nisu bili direktno emitovani, već snimljeni na magnetofonske trake i emitovani u narednim nedeljama na svim jugoslovenskim radio stanicama. Na osnovu komentara programa koncerata, saznajemo da su na jednom od njih izvođene kompozicije autora čija je muzika izdata na pločama Jugodiska i da su ih izvodili isti umetnici („II jugoslavenski radio festival” 1954, „Na valovima ovoga tjedna“ 1954). Do daljeg istraživanja Jugodisk izdanja, ostaje neizvesno da li su u pitanju jedine ploče umetničke muzike sa ovom etiketom i kako je do njihovog izbora došlo (Maglov 2022b: u štampi).

Do pokretanja PGP-RTB/PGP-RTS-a 1959. godine,²⁹² brigu o snimanju domaće umetničke muzike mogla je da preuzme samo kompanija Jugoton. Tehnička modernizacija kompanije izvršena je 1956. godine, kada je Jugoton proizveo prve jugoslovenske LP ploče (B.J. 1956).

S obzirom na materijalne troškove snimanja umetničke muzike, predstavnici kompanije obratili su se Sekretarijatu za prosvetu Saveznog izvršnog veća u Beogradu iste godine, s molbom za dotaciju „za snimanje muzičkih djela jugoslavenske seriozne muzike na gram. pločama“.²⁹³ U dopisu se ističe da je preduzeće ograničeno na proizvodnju dela čiji su troškovi snimanja niski, a uložena sredstva se mogu vratiti za godinu dana. S obzirom na to da dela umetničke muzike zahtevaju visoke troškove snimanja, kao i da se mogu plasirati u malim serijama, bez mogućnost povećanja cene ploča u odnosu na uobičajenu zbog niske kupovne moći, snimanje umetničke muzike je za ovo „privredno poduzeće“ bilo neizvodivo bez državne subvencije (Isto).

²⁹² S obzirom na to da je Produkcija gramofonskih ploča nastala upravo u okviru Radio Beograda, njen početak se ponekad smešta u 1951. godinu, to jest u godinu štampanja prvih gramofonskih ploča sa etiketom Jugodisk (npr. Maglov 2016a). Ta informacija istaknuta je i na sajtu PGP-RTS-a u odeljku o istorijatu ove institucije. Videti: <https://www.rts.rs/page/rts/sr/pgp/story/1271/o-nama/538691/istorijat-pgp-rts.html> (pristupljeno 18.06.2022). S obzirom na istraživanja sprovedena za potrebe ove disertacije koja su rasvetlila početke produkcije Jugodisk ploča, kao i činjenice da se u internoj bazi PGP-RTB/RTS izdanja ne nalaze informacije o Jugodisk izdanjima, smatram da je ove dve diskografske produkcije potrebno razdvojiti, ne zanemarujući institucionalnu vezu obe etikete sa Radio Beogradom. U pitanju je, svakako, polje muzičke i medijske kulture koje zahteva dalja istraživanja.

²⁹³ AJ-318-190-268, Arhiv Jugoslavije, Savezni sekretarijat za obrazovanje i kulturu, 1954–1967, Dotacije za snimanje muzičkih djela jugoslavenske seriozne muzike na gram. ploče – traže se, 28.09.1956.



Fotografija br. 10: *II Suiita* Marijana Lipovškega u izdanju Jugodiska, Fonoteka Radio Beograda

Iz različitih navoda o problemima snimanja umetničke muzike u zemlji, koji su usledili u narednim decenijama, uočava se da su ove poteškoće opstale. Upečatljivo je takođe da se u ovom dopisu snimanje umetničke muzike ističe kao zadatak jedine fabrike ploča u zemlji:

Tvornica „Jugoton“ kao jedina tvornica te vrste u zemlji po svojoj osnovnoj djelatnosti – proizvodnji gramofonskih ploča – imade za zadatak među ostalim, da putem gramofonskih ploča popularizira i djela domaćih kompozitora, te da izvrši važnu ulogu na podizanju muzičke kulture naših naroda, a takođe i populariziranju i propagiranju naših muzičkih ostvarenja u inozemstvu. U daljnjem svom zadatku ona treba takođe da odigra važnu ulogu i u unapređenju školske nastave, izrađujući ploče sa sadržajem historije muzike, učenja stranih jezika, pregleda iz domaće i svjetske književnosti, raznih predavanja i slično.²⁹⁴

Kao i pomenute poteškoće u realizaciji snimaka muzike domaćih kompozitora i izvođača, karakteristične fraze o ‘zadacima’ diskografske kompanije, njenoj obavezi popularizacije muzičkog stvaralaštva domaćih autora i negovanja muzičke kulture naroda ponavljaju se u narednim decenijama. Dotacija Jugotonu odobrena je iduće godine, te se preduzeće obavezalo da će u narednih godinu dana snimiti 58 „vrsta gramofonskih ploča“ jugoslovenskih autora.²⁹⁵

²⁹⁴ AJ-318-190-268, Dotacije za snimanje muzičkih djela jugoslavenske seriozne muzike na gram. ploče – traže se, 28.09.1956.

²⁹⁵ AJ-318-190-268, Uslovi o korištenju i obračunu dotacije, 11.05.1957.

Predlog kompozicija dostavio je Sekretarijat za prosvetu i kulturu Saveznog izvršnog veća, a muzički savet i Upravni odbor Jugotona, uz saglasnost Sekretarijata, imenovali su Komisiju za kontrolu snimaka gramofonskih ploča (Isto). Do decembra 1957. godine, Jugoton je izvestio Sekretarijat o ostvarenim snimcima sledećih kompozicija: fragmenata *Ohridske legende* Stevana Hristića, *Koštana Simfonijski triptihon* Petra Konjovića, *Suite* za orkestar Slavka Osterca, *II Sinfonije* Matije Bravničara, *Sinfoniete* Borisa Papandopula i odlomaka iz *Porina* Vatroslava Lisinskog.²⁹⁶

U odabiru kompozicija učestvovao je i Savez kompozitora Jugoslavije, što ističe i Đura Jakšić u prikazu odabranih ploča iz ove serije, jednostavno nazvanog „Prve ploče domaće muzike“ (Jakšić 1959). Indikativno je da je o ovim izdanjima pisao upravo Jakšić, s obzirom na to da će i njegovi napisi biti konstantna pojava u narednim decenijama, bar kada su u pitanju gramofonske ploče domaćih kompozitora. Prema Jakšićevom mišljenju, pojava ovih izdanja je „činjenica od prvorazrednog značaja za našu muzičku kulturu, njeno popularisanje i afirmaciju kako u zemlji, tako i u inostranstvu. Jer, pored radiostanica, gramofonska ploča je najmasovnije i najpogodnije sredstvo za propagandu muzike, a pored štampanih nota i jedini put da naša dela postanu više i bolje poznata u inostranstvu“ (Isto: 420). Karakteristično je da Jakšić ističe da „hiljade i hiljade naših građana imaju gramofonske aparate i ploče“ (Isto), kao argument u prilog intenzivnijoj produkciji ostvarenja domaćih kompozitora. Iz perspektive industrije, u ovom slučaju Jugotona samo tri godine ranije, „u zemlji je još uvek srazmerno nizak broj gramofona“²⁹⁷ što upravo otežava posvećivanje negovanju domaće muzičke kulture. Kada je u pitanju kvalitet prvih domaćih ploča, Jakšić ističe dobar izbor kompozicija (u njegovom prikazu našle su se ploče sa Konjovićevom, Papandopulovom i Bravničarevom muzikom), ali i nezadovoljavajući tehnički kvalitet snimaka Konjovićeve i Papandopulove kompozicije, pre svega zbog neujednačenog zvučnog dijapazona (Jakšić 1959: 421).

Između kompozitora, izdavača, slušalaca i kritičara, posrednici u lancu produkcije i recepcije muzike u 20. veku bili su trgovci u prodavnicama gramofonskih ploča. Da je njihova uloga u muzičkoj kulturi bila važna, svedoči i to da joj je posvećen opširan članak u listu *Savremeni akordi*. Naime, autor članka napisao je ironičan izveštaj „Burekdžije muzike“ o poseti prodavnicama ploča „Muzički magazin“ na Terazijama i prodavnica Jugotona u Balkanskoj ulici (Šetina 1958). Sudeći po ovom tekstu, prodavci su bili slabo upoznati sa

²⁹⁶ AJ-318-190-268, Molba za doznačavanje daljih sredstava dotacije, 12.12.1957.

²⁹⁷ AJ-318-190-268, Dotacije za snimanje muzičkih djela jugoslavenske seriozne muzike na gram. ploče – traže se, 28.09.1956.

sadržajem ploča, nisu poznavali umetničku muziku, kao ni tehničke zahteve LP ploča, jer su za njihovu reprodukciju koristili običnu iglu „koja na njihov fini i osetljiv rez deluje kao raonik“ (Isto: 46). Međutim, autor se osvrnuo i na „neshvatljivu“ „repertoarsku politiku“ Jugotona, smatrajući da se nedovoljna zastupljenost umetničke muzike ne može opravdati komercijalnim razlozima: „Neverovatno bi zvučalo tvrđenje da se za standardni simfoniski i solistički repertoar ne bi našao dovoljan broj kupaca, tim pre što je naše tržište tog artikla daleko od toga da bude podmireno“ (Isto: 47). Ovaj članak potakao je direktora Jugotona, Slavka Kopuna, da pošalje pisano reagovanje redakciji časopisa, gde ističe da tehničke mogućnosti – pre svega nedostatak „aparature“ za snimanje LP ploča – nisu dozvoljavale snimanje umetničke muzike, ali da je to nadoknađeno u prethodne dve godine („Pismo fabrike Jugoton“ 1958). Redakcija je, pak, bila neumoljiva, štampajući odgovor na pismo direktora i ističući: „Naš saradnik je smatrao za potrebno da postavi pitanje kulturne celishodnosti jedne izdavačke politike u kojoj devedeset procenata produkcije čini zabavni materijal“ (Iz redakcije 1958).

Kritika diskografskih kuća zbog njihove „izdavačke politike“ takođe će biti karakteristična za naredne decenije, a na stranicama muzičkih časopisa istaće se uporedni pregledi broja izdanja i tiraža različitih muzičkih žanrova u kojima se lamentira nad (nedovoljnom) zastupljenošću umetničke muzike. Iako je u narednim decenijama došlo do povećanja diskografske produkcije umetničke muzike, nekoliko pomenutih tema koje prvi put srećemo u toku pedesetih godina – misija diskografskih kuća u negovanju muzičke kulture i afirmisanju domaćeg stvaralaštva i izvođaštva, tržišna neisplativost umetničke muzike, spisateljska i urednička delatnost²⁹⁸ Đure Jakšića i kritike kulturnih poslenika usmerene ka izdavačkim politikama diskografskih kompanija – u različitim varijacijama pratiće umetničku muziku u medijskoj kulturi socijalističke Jugoslavije u drugoj polovini 20. veka.

6.2.2. Delatnost PGP-RTB/RTS-a tokom šezdesetih godina

Ubrzo nakon pokretanja PGP-RTB/RTS-a 1959. godine, produkcija gramofonskih ploča u Srbiji se ubrzano razvija. Već 1960. godine, u štampi je najavljeno „montiranje uređaja za stereofonsko snimanje na radiju, što će korisno poslužiti i za snimanje raznovrsne radio-govorne i muzičke literature, na gramofonskim pločama“ („Производиће се преко 300.000 грамофонских плоча годишње” 1960). O prvim proizvedenim stereofonskim pločama PGP-RTB/RTS-a, međutim, saznajemo tek tri godine kasnije („Prve stereofonske ploče: Dela

²⁹⁸ Jakšić je bio urednik časopisa *Pro Musica* od njegovog osnivanja 1964. godine, odnosno od prvog broja do 168. broja kada ga je zamenila Branka Radović (urog. Маринковић 2007: 383).

Betovena Čajkovskog, Šostakoviča“ 1963). Očekivano je preseljenje pogona iz Makedonske ulice, najavljeno povećanje broja ploča sa „domaćom i stranom sadržinom“ i proširenje proizvodnje na presama (Isto). Novi pogon u Batajnici počeo je sa radom 1961. godine, uspostavljeni su standardi singl, EP i LP ploča, a porast proizvodnje broja ploča sa manje od milion primeraka početkom decenije do pet miliona krajem šezdesetih ilustruje uspešnost poslovanja (upor. Maglov 2016a: 17). U jednom članku o produkciji PGP-RTB/RTS-a ističe se da je broj gramofona te, 1961. godine znatno veći od 500.000 koliko ih je bilo u zemlji dve godine ranije (Б. И. 1961). Uz pretpostavku da svaki slušalac kupuje u proseku pet ploča godišnje, autor članka ističe da je godišnje potrebno dostići proizvodnju od pet miliona ploča da bi se zadovoljile potrebe „ljubitelja muzičke literature“ (upor. Isto). Produkcija gramofonskih ploča usmerena je, prema autoru, u tri smera: narodnu, zabavnu i ‘ozbiljnu’ muziku. Prema sadržaju kataloga gramofonskih ploča PGP-RTB/RTS, repertoar je bio podeljen na klasični, zabavni, džez, narodni, uz dodatak ploča sa festivala i onih za učenje stranih jezika.

Prema autoru pomenutog članka, interesovanje za umetničku muziku je manje nego za zabavnu i narodnu, s obzirom da su tiraži ploča manji od tada rekordnih 20.000 koliko su dostizale ploče Predraga Gojkovića i Đorđa Marjanovića (Б. И. 1961). Ipak, ploča sa operskim arijama u izvođenju Miroslava Čangalovića „u zemlji i inostranstvu, prodaje [se] i traži više nego što je moguće da se proizvede“ (Isto) (Fotografija br. 11). Čangalović je bio jedan od najzastupljenijih umetnika na repertoaru PGP-RTB/RTS-a i u narednim decenijama. Čini se da su već 1961. godine postignuti dogovori o razmeni licenci između PGP-RTB/RTS-a i inostranih diskografskih kompanija (Б. И. 1961). Međutim, prema bazi *Discogs*, prvo licencno izdanje umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u pojavilo se već 1960. godine.²⁹⁹ Prema istom izvoru, prve dve ploče s umetničkom muzikom sadržale su snimke izvođenja sa festivala *Ljetne igre* u Dubrovniku 1960. godine. Već od 1962. godine broj izdanja umetničke muzike se povećao, pre svega zahvaljujući seriji ploča *Portreti jugoslovenskih umetnika* (upor. Б. О. 1962).

Poseban uspeh postignut početkom šezdesetih godina bio je dogovor postignut sa holandskom diskografskom kućom *Philips*, koja je otkupila licencu za ploču sa snimkom Betovenovog *Koncerta za violinu i orkestar u De-duru* u izvođenju Zagrebačke filharmonije,

²⁹⁹ U pitanju su operske arije Đuzepea Verdija (Giuseppe Verdi) u izdanju italijanske diskografske kuće *Cetra*. https://www.discogs.com/label/38068-PGP-RTB?genre=Classical&limit=100&sort=year&sort_order=asc (pristupljeno 15.05.2022). O ovom izdanju nema napomena u internoj bazi PGP-RTB/RTS-a. Napominjem da se sve dalje reference na izdanja umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u bazi *Discogs* odnose na ovaj link, ukoliko nije naznačeno drugačije.

dirigenta Milana Horvata i violiniste Igora Ozima (upor. K. 1963), snimaka Šostakovičeve *Simfonije* br. 9, *Klasične simfonije* Prokofjeva, kao i tri simfonije (br. 4–6) Čajkovskog („Извоз грамофонских плоча РТБ“ 1963, upor. „Prve stereofonske ploče: Dela Betovena Čajkovskog, Šostakoviča“ 1963).



Fotografija br. 11: Omot ploče Miroslava Čangalovića u izdanju PGP-RTB-a iz 1962. godine

Na ovaj uspeh domaćih izvođača i domaćeg izdavača ploča osvrnuo se Dušan Plavša, komentarišući da je u pitanju „povoljan obrt (*sic!*) u koprodukcionim odnosima RTB – Philips“, koji „pruža neslućene mogućnosti propagandi naše muzike“ (Plavša 1963). Pod njima, Plavša podrazumeva propagandu „muzičkog stvaralaštva i muzičke reprodukcije“ (Isto). Izbor snimaka načinjen je u kući *Philips* za potrebe internacionalnog kataloga. Prema mišljenju Dušana Plavše upadljivo je:

da se tim izborom gotovo isključivo afirmišu naši izvođački ansambli (...) a da je, bar do sada, Philips ostao nezainteresovan za naše muzičko stvaralaštvo. (...) Ovim povodom zaista se može izreći jedna neosporna činjenica: naša izvođačka umetnost izborila je sebi visok ugled u svetu, a to se, principijelno uzev, još uvek ne može reći za naše muzičko stvaralaštvo u celini (Isto).

Iz današnje perspektive i dosadašnjih teorijskih sagledavanja diskografske produkcije umetničke muzike, Plavšinom uvidu bi se moglo dodati nekoliko komentara. Čini se, naime, da autor odgovornost za proboj na inostrano tržište pre svega stavlja na same umetnike, to jest izvođače i kompozitore. Njihov posledični uspeh ili neuspeh u privlačenju pažnje inostranih izdavača pripisuje se, na neki način, kvalitetu njihovog umetničkog „proizvoda“. Međutim, upravo je na ovom mestu važno uzeti u obzir način poslovanja diskografske kuće (u ovom slučaju, *Philips*) i dominaciju 'muzike prošlosti' u medijskoj kulturi 20. veka. Kada je u pitanju poslovanje diskografske kompanije, podsećam na ranije istaknutu činjenicu da kapitalističko tržište zahteva ponavljanje poznatog sadržaja, sa minimalnim razlikama u odnosu na ono što je kupcima već poznato. Drugim rečima, potrebno je publici pružiti sadržaj koji je dovoljno poznat i blizak da bi je privukao, ali i dovoljno različit da bi motivisao kupovinu još jednog proizvoda. Politika *Philipsa* usmerena ka angažovanju inostranih umetnika u izvođenju dobro poznatog repertoara upravo je jedan vid realizacije ove poslovne formule. S druge strane, već diskutovano mesto 'muzičke prošlosti' u medijskoj kulturi 20. veka, kao omiljenog i stalno ponavljano kanonskog repertoara zapadnoevropske umetničke muzike, potvrđeno je i repertoarom jugoslovenskih izvođača na odabranim PGP-RTB/RTS izdanjima. Na osnovu tog dobro poznatog repertoara, moglo bi se zaključiti da je 'muzika prošlosti', bar u jednom periodu istorije diskografske produkcije u 20. veku, bila uslov koji je obezbeđivao dovoljno poznanica u tržišnoj formuli u kojoj izvođači iz marginalnih sredina predstavljaju, ipak, nepoznanicu.

Pored diskutovane saradnje sa *Philipsom*, u dosadašnjem istraživanju pronašla sam podatak o narudžbini sedam gramofonskih ploča PGP-RTB/RTS-a za sovjetsko preduzeće „Международнаја књига“ („Грамофонске плоче за СССР“ 1965). U komentaru ove vesti u *Politici*, ističe se da bi sovjetskim diskofilima verovatno najzanimljiviji bio snimak *Posvećenja proleća* Stravinskog u izvođenju Beogradske filharmonije i dirigenta Živojina Zdravkovića (Isto). Ponovo, potencijalno najuspelijim izdanjima smatrana su ona na kojima se publici nudi kombinacija dobro poznatog (kompozicije iz standardnog umetničkog repertoara) i novog (interpretacije jugoslovenskih umetnika).³⁰⁰

Bez obzira na uspehe PGP-RTB/RTS-a u prvim godinama rada, u domaćoj štampi postavljeno je pitanje „da li je tržište preusko za klasični repertoar [?]“ (Вучковић 1964). Tadašnji direktor PGP-RTB-a, Slobodan Marković, osvrnuo se na kritiku kuće zbog

³⁰⁰ Svakako, pitanje zastupljenosti domaćih izvođača i kompozitora u katalozima inostranih diskografskih kompanija zahteva zasebno istraživanje, koje izlazi iz tematskih okvira ove disertacije.

zapostavljanja repertoara umetničke muzike, evocirajući slične kritike upućene Jugotonu u prethodnoj deceniji, ali i odbranu izdavača utemeljenu u ograničenjima domaćeg tržišta:

Često se, tu i tamo, govori i piše, kako zanemarujemo klasični repertoar u našim izdavačkim planovima. Međutim, to nije tačno. Broj snimljenih ploča klasičnog repertoara gotovo je ravan broju izdatih ploča zabavne i narodne muzike. Potvrdu za to naći ćete u našem katalogu. Što je taj odnos nepovoljan za klasičnu muziku – ne možemo mi da snosimo odgovornost. To je posledica veoma skućenog domaćeg tržišta za ovu vrstu muzike. Kod naših ljudi, a posebno kod omladine, još nije dovoljno razvijena ljubav i razumevanje za klasičnu muziku. Na tom polju i pred nama i pred društvenim i vaspitnim organizacijama i ustanovama stoji veliki posao (Isto).

U izveštaju s diskusije o pitanjima „proizvodnje i plasmana gramofonskih ploča sa seriznim muzičkim i govornim programom“ takođe se ističe da su procentualni odnosi izdanja PGP-RTB/RTS-a slični (27, 4 % umetničke muzike, 26, 4 % zabavne, 24, 7 % narodne, 17, 1 % džez i 4, 4 % dečije muzike).³⁰¹ U ukupnom broju izdatih ploča, međutim, umetnička muzika manje je zastupljena, jer se ploče izdaju u tiražima od nekoliko stotina komada, dok se tiraži ploča zabavne i narodne muzike broje desetinama hiljada primeraka (Isto). Zbog rizika koji na tržištu predstavlja ulaganje u umetničku muziku, „koje traži angažovanje znatnih sredstava, a gde je realizacija prihoda od prodaje veoma dugoročna“, kako je objasnio Marković, PGP-RTB/RTS i Jugoton usaglasili su se u pogledu repertoara (Isto). Tako je Jugoton preuzeo snimanje i izdavanje operne muzičke literature, a PGP-RTB/RTS simfonijskih dela (Вучковић 1964).

Visoki troškovi snimanja dela umetničke muzike, nelogičnosti u legislacijama koje se odnose na uvoz materija za proizvodnju gramofonskih ploča, njihovu prodaju i oporezivanje, mogući koraci u unapređivanju statusa gramofonskih ploča i druga pitanja bila su predmet pomenute diskusije (AJ 318–142–193). Jednim od ključnih legislativnih aktova smatrano je izjednačavanje statusa gramofonske ploče sa umetničkom muzikom sa statusom knjige, odnosno, usaglašavanje pravnog statusa diskografskih kompanija i kompanija posvećenih izdavanju knjiga. S obzirom na to da je povodom jubileja Stevana St. Mokranjca pripreman luksuzan album od četiri ploče s njegovim kompozicijama (Вучковић 1964), na raspravi je dato zanimljivo poređenje statusa gramofonskih ploča i notnih izdanja:

Zaista je nelogično da se izdanja Mokranjčevih dela koja će izaći u izdanju „Prosvete“ (kao partiture namenjene horovima) drugojačije tretiraju od ploča istih tih dela Stevana Mokranjca (izdatih kao muzika pristupačna svakom

³⁰¹ AJ-318-190-268, Arhiv Jugoslavije, Savezni sekretarijat za obrazovanje i kulturu, 1954–1967, Izveštaj o proizvodnji i plasmanu gramofonskih ploča.

čoveku) koje se upravo ovih dana puštaju u prodaju a koje je izdala Produkcija ploča RTB-a.³⁰²

Zaključci doneti na ovoj raspravi, koje ću ovde ukratko sumirati, štampani su i u časopisu *Pro Musica* i tako predloženi širem čitalaštvu (upor. „Закључци о проблему грамофонских плоча” 1965). U svrhu poboljšanja uslova diskografske produkcije umetničke muzike, predloženo je da se gramofonska ploča umetničke muzike izjednači s knjigom, što u praksi znači smanjenje doprinosa, poreza i kamata koje opterećuju proizvodnju ploča. U skladu s tim izmenjenim statusom, proizvođači ploča bi bili u obavezi da imaju izdavačke savete, te da uzimaju u obzir „kulturnu misiju koju vrši“ a ne samo princip „izdavati ploče koje se izrazito traže na tržištu“ (Isto). Predloženo je da se carinska stopa za uvoz izdanja ukine, da se domaća proizvodnja ploča u pogledu potrebe za zaradom deviza ne tretira kao druge industrije i da se preduzećima odobre krediti za izdavanje ploča s umetničkom muzikom. Deo predloga upućen je i izvođačima, kao i zainteresovanim recipijentima: kompozitori su pozvani da se odreknu autorskih honorara, a društvene organizacije poput udruženja umetnika i domova kulture da se češće javljaju kao naručioci izdanja. „Zainteresovani društveni činioци“ pozvani su takođe da se češće obrate fondu za unapređenje republičkih delatnosti, a ne samo povodom jubileja. Najzad, predložene su i propagandne aktivnosti kao i opremanje specijalizovanih prodavnica gramofonskih ploča, što bi zajedničkim snagama trebalo da utiče na bolju informisanost recipijenata/kupaca o dostupnim snimcima umetničke muzike (Isto).

Neke od ovih razloga statusa ploča umetničke muzike u društvu i predloga za njegovo poboljšanje ponovio je i Slobodan Marković, direktor PGP-RTB/RTS-a u razgovoru za časopis *Pro Musica* 1968. godine. Oni se pre svega odnose ponovo na poziv na zajednička ulaganja u diskografsku produkciju umetničke muzike, izjednačavanje statusa ploče i knjige, a time i smanjenje poreskih obaveza. Otvaranje specijalizovane prodavnice na Zelenom vencu, uvođenje mreže poverenika koji prodaju PGP-RTB/RTS izdanja uz kredit od samog preduzeća, kao i uvođenje direktne veze između preduzeća i kupaca uvođenjem pretplate na tri serije ploča uz smanjenu cenu i nagradne igre novine su koje je uvelo samo preduzeće („Неколико питања директору фабрике плоча РТБ” 1968: 13, Fotografija br. 12). U pitanju su licencne serije *Najpopularnija dela muzičkih stvaralaca (Deutsche Grammophon)* i

³⁰² AJ-318-190-268, Izveštaj o proizvodnji i plasmanu gramofonskih ploča.

Muzika miliona (Philips) (Костић 1968: 11).³⁰³ Domaća serija *Iz svete opere* obuhvata snimak opere *Don Kihot* Žila Masnea (Jules Massnet) u izvođenju solista i ansambla Opere Narodnog pozorišta u Beogradu i dirigenta Oskara Danona, kao i solistička izvođenja eminentnih umetnika Miroslava Čangalovića, Radmile Bakočević i Brede Kalef (Isto, upor. „Неколико питања директору фабрике плоча РТБ” 1968: 13, upor. Maglov 2016a: 81–82).

Marković je istakao da je do te godine PGP-RTB/RTS izdao ukupno 12 LPV i 2 EP ploče sa jugoslovenskim izvođačima, a od domaćih kompozitora izdvojio je dela Bručija, Rupnika, Mokranjca (produkcija u saradnji sa Patrijaršijom srpske pravoslavne crkve) i jednu EP ploču sa domaćim horskim delima. Pored toga, izdata je jedna EP ploča sa stranim repertoarom u izvođenju violiniste Tripa Simonutija i Kamernog ansambla („Неколико питања директору фабрике плоча РТБ” 1968: 13).

Kostićevev tekst donosi i zanimljiv osvrt na prodavce i kupce gramofonskih ploča. Prema jednom navodu, u robnoj kući „Beograd“ mesečno se prodavalo oko 20 ploča umetničke muzike, što se objašnjavalo razlikom u ceni: ploče zabavne ili narodne muzike koštale su između 6 i 9 dinara, a ploča umetničke muzike 50 dinara (Костић 1968: 10, 11). Bile su tražene ploče sa snimcima kompletnih opera u izvođenju inostranih umetnika. Na pitanje novinara o pločama istaknutih umetnika (iz serije *Portreti jugoslovenskih umetnika*), prodavac je odgovorio: „Jovičić je nekako ‘išao’, ali ove druge ploče – slabo“ (Isto).³⁰⁴

U prodavnici gramofonskih ploča u palati „Albanija“ prodavale su se mahom umetničke ploče inostrane proizvodnje, a one domaćih umetnika manje su zastupljene. Prodavci su to objašnjavali lošijim kvalitetom domaćih ploča, ali i time da domaćih ploča nema (Isto). Kostić, međutim, zaključuje da je „poznato da naši ljudi, ipak, radije kupuju ploče sa zabavnom i narodnom muzikom, nego opere, simfonije ili sonate!“ i da se muzičke prilike „kod nas“ mogu opisati rečju snobizam, s obzirom na to da su koncerti inostranih

³⁰³ U istom broju časopisa *Pro Musica* (29/1968), Slobodan Marković je dao dva različita naslova licencne serije *Deutsche Grammophon*-a. Dok je u intervjuu istakao da je u pitanju serija pod nazivom *Velike interpretacije* („Неколико питања директору фабрике плоча РТБ” 1968: 13), u komentaru za tekst „Gramofonska industrija kod nas“ Miroslava Kostića istakao je da je u pitanju serija kojoj je dat naziv *Najpopularnija dela muzičkih stvaralaca* (Костић 1968: 11). Poređenjem Markovićevog opisa sadržaja serije sa uvidom u sadržaje licencnih izdanja iz približnog perioda, zaključila sam da se ipak radi o drugom navedenom nazivu (više o serijama u Maglov 2016a: 69–71, 72–73).

³⁰⁴ Iz konteksta i godine kada je objavljen članak, može se pretpostaviti da su u pitanju ploče gitariste Jovana Jovičića s oznakom EP 26490 i EP 26491, objavljene u okviru serije *Portreti jugoslovenskih umetnika*.

umetnika rasprodati, a gramofonske ploče tražene, dok domaći izvođači ne ostvaruju ni približno isto interesovanje (Isto).

<p>ПРОДУКЦИЈА грамофонских плова РТ БЕОГРАД</p> <p>Објављује наградну претплату за египцију ОЗБИЉНЕ МУЗИКЕ</p> <p>три серије</p> <p>а. велике интерпретације б. музика милиона ц. из света опере</p>	<p>а. серија</p> <p>I. Л. В. Бетовен: IX и VIII СИМФОНИЈА (две плове)</p> <p>II. Мусоргски-Равел: СЛИКЕ СА ИЗЛОЖБЕ И БОЛЕРО</p> <p>III. Јоханес Брамс Антонин Дворжак: МАЂАРСКЕ И СЛОВЕНСКЕ ИГРЕ</p> <p>IV. Клод Дебиси: „МОРЕ“ — „ПОПОДНЕ ЈЕД- НОГ ФАУНА“ Морис Равел: „ДАФНИС И КЛОЕ“ (II сви- та)</p> <p>V. В. А. Моцарт: „РЕКВИЈЕМ“</p> <p>VI. Р. Шуман: КОНЦЕРТ ЗА ЧЕЛО И ОР- КЕСТАР, А-МОЛ ОП. 129 П. И. Чајковски:</p>	<p>ВАРИЈАЦИЈЕ НА ЈЕДНУ РОКОКО ТЕМУ ЗА ЧЕЛО И ОРКЕСТАР ОП. 33.</p> <p>VII. Ф. Шопен: ПОЛОНЕЗА БР. 7, ЕТИДА У Ц-ДУРУ, ЕТИДА У Е-МОДУ (револуционарна), БАЛАДА У АС-ДУРУ ОП. 46</p> <p>К. Дебиси: НИКЛУС КЛАВИРСКИХ — КОМПОЗИЦИЈА: ПАГОДА, ВЕЧЕ У ГРАНАДИ, ВРТОВИ НА КИШИ итд.)</p> <p>VIII. Ј. С. Вах: ТОКАТЕ И ФУТЕ</p> <p>IX. Р. Штраус: СВЕЧАНИ ПРЕЛУДИЈИ, ТИЛ ОЛЕНШНИТЕЛ, ДОН ЖУАН, ИГРА САЛОМЕ ИЗ ИСТОИМЕНЕ ОПЕРЕ</p> <p>X. А. Берг: „ВОЦЕК“ опера у три чина (две плове)</p>
--	--	--

Fotografija br. 12: Objava nagradne pretplate PGP-RTB/RTS-a (*Pro Musica* 29/1968: 32)

Krajem šezdesetih godina, bez obzira na pomake učinjene na polju izdavanja gramofonskih ploča jugoslovenskih izvođača u zemlji i inostranstvu, rezultati, sudeći po još jednom članku iz časopisa *Pro Musica* bili su daleko od zadovoljavajućih. Iznoseći „izmišljenu vest“ u kojoj su imena i geografske odrednice u izveštaju o seriji ploča velikana zapadnoevropske umetničke muzike izdatoj u Britaniji izmeštene u jugoslovenski kontekst („Београдски издавачи освајају класичном музиком“ 1969). Anonimni autor zaključuje:

Možda nam – više od materijalnih sredstava – nedostaje inicijativa, entuzijizam, razumevanje? Zar u nekoliko stotina hiljada članova Muzičke omladine nemamo potencijalnu publiku i kupce ovakve serije, da ne govorimo o školama, domovima kulture, drugim ljubiteljima muzike raznog uzrasta? Ili ćemo se i dalje miriti sa sadašnjim stanjem i govoriti: „Ploče su skupe, tiraži su mali, za ozbiljnu muziku nema dovoljno interesovanja“?! (Isto: 35)

6.2.3. Produkcija i recepcija umetničke muzike na gramofonskim pločama PGP-RTB/RTS-a tokom sedamdesetih godina

Stanje domaćeg izvođaštva i stvaralaštva u diskografskoj produkciji nije se bitno promenilo ni početkom osme decenije, kada je Đura Jakšić istakao da „u SR Srbiji, našu sramotu i kulturnu štetu, uglavnom cveta i raste samo muzički šund“ (Jakšić 1971: 18). Ovo je samo jedan od primera tekstova kakvi će biti učestali na stranicama *Pro Musice*, u kojima se načelno odbija elitistička pozicija, ali se kritikuje kultura 'šunda' i zastupljenost domaćeg umetničkog stvaralaštva se poredi sa narodnom i zabavnom muzikom. Prema Jakšiću, stanje u Srbiji je za diskografsku produkciju umetničke muzike bilo znatno nepovoljnije nego u drugim republikama (Isto): „Sporadična izdanja dela srpske muzike samo potvrđuju činjenicu da se ova delatnost odvija bez ikakvog plana, sistema i ozbiljnije perspektive“ (Isto). S obzirom na „zaostatak u ovoj oblasti“, Jakšić se pita da li će ikada biti nadoknađeno to što u srpskoj kulturi nije sistematično vođeno računa o snimanju umetničke muzike. Jakšić navodi da se u tom trenutku dela domaće muzike „gotovo na prste mogu izbrojati“ (Isto). U tom trenutku, pozamašan spisak kompozitora čija dela nisu snimljena obuhvatao je sve generacije autora od Kornelija Stankovića, preko generacije Milojevića, Konjovića i Hristića, do Stanojla Rajičića i Ljubice Marić (Isto).³⁰⁵ Jakšićev ton posebno je alarmantan kada su u pitanju gramofonske ploče domaćih izvođača, imajući u vidu da potencijalna snimanja zavise od trajanja karijera pojedinih umetnika. Drugim rečima, Jakšić je zabrinut ne samo za svoje savremenike, već i za buduće generacije:

Pošto nema nikakvih znakova da će se stanje u tom pogledu kod nas popraviti, sadašnju aktivnu generaciju naših muzičkih umetnika možda očekuje sličan zaborav. Šta će o muzičkim (ne)prilikama našeg vremena zaključiti budući istoričar listajući **pisane** podatke, domaće i strane, o jednoj velikoj i značajnoj plejadi muzičkih umetnika koja je svetom pronela ime naše muzičke umetnosti, i uzalud tražeći sačuvani **zvučni** dokument, kako li će se začuditi prostoti našeg duha ako naiđe na (slučajno) sačuvane ploče sa stotinama primera danas vladajućeg neukusa?! (Isto: 19, istakao Đ.J)

Nekoliko godina kasnije u rubrici „Naša mišljenja“ časopisa *Pro Musica*, slično stanovište izneto je na još slikovitiji način:

Gramofonske ploče i naši umetnici – to je višegodišnja bolna tema naših razgovora. (...) Naša umetnost je efemerna, naš izvođački vek ograničen, generacije brzo smenjuju jedna drugu. Ovde među nama sede umetnici koji su do pre pet, deset ili dvadeset godina bili u naponu svoje izvođačke umetnosti,

³⁰⁵ Iz konteksta članka može se zaključiti da Jakšić u svoj pregled ne ubraja ploče srpskih kompozitora u izdanju Jugotona iz sredine pedesetih godina.

mnogi na visokom i evropskom nivou. Kroz sledećih pet, deset, dvadeset godina ko će znati za njih, osim iz pisane reči koja nikad nije mogla ništa jasno i određeno da kaže ili da opiše neko muzičko izvođenje? („Наша мишљења“ 1977: 3)

Jakšićevo stanovište zanimljivo je upravo iz perspektive medijskog obrta i načina arhiviranja i čuvanja od zaborava efemernih događaja poput muzičkih izvođenja. U tom smislu, autor jasno ističe da je snimanje domaćih izvođača i kompozitora važno ne samo u sadašnjosti, zbog negovanja muzičke kulture i afirmacije popularizacije domaće muzičke umetnosti u zemlji i inostranstvu, već i zbog budućih tragova o aktuelnoj muzičkoj kulturi. Karakteristična fascinacija obezbeđivanjem 'naknadnog života', o kojoj je pisao Stern, intenzivirana nakon medijskog obrta, evidentna je u argumentima u prilog snimanju domaćih muzičkih umetnika sprovedenih na liniji potrebe da o njihovoj delatnosti ostanu tragovi i nakon njihove smrti.

Godine 1973. postignut je jedan od značajnijih ciljeva isticanih u različitim diskusijama o diskografskoj produkciji umetničke muzike u zemlji. Naime, do te godine „gramofonska ploča je bila tretirana kao industrijska roba, da bi usvajanjem Zakona o izdavačkoj delatnosti u SR Srbiji i zvanično bila priznata kao kulturno dobro“ („Наша мишљења“ 1977: 2). Prema mišljenju Dragoljuba Gavarića, izjednačavanje statusa gramofonske ploče sa statusom knjige, kao „delatnosti od posebnog društvenog interesa“ u „društvenom životu, kulturnoj politici, ekonomskom životu“, značilo je „radikalan zaokret“ za diskografsku delatnost (Гаварић 1975: 13). Iako je autor pre svega imao u vidu „zaokret“ u poslovanju, odabrana formulacija je indikativna u kontekstu razmatranja medijskog obrta. Ukoliko medijski obrt, uzrokovan mogućnošću snimanja i reprodukovanja muzike, utiče na mišljenje o muzici drugačije od onog koje omogućava medij pisma, elektronski masovni mediji *de facto* pružaju alternativu mediju pisma. Bez potrebe da jedan medij zameni drugi, uvažavanje njihovih razlika i promena u produkciji i recepciji muzike u medijskoj kulturi, predstavljaju ogroman pomak ka 'vidljivosti' medija, a time i daljem osvešćivanju i vrednovanju njihovih pojedinačnih mogućnosti. Primer Zakona o izdavačkoj delatnosti takođe ukazuje na to da, iako teorijski možemo raspravljati o različitim efektima medijskog obrta, pretpostavljajući da je opšti društveni kontekst bio povoljan za takve pomake, tek sa uvidom u tragove aktera i njihovih međusobnih relacija možemo steći detaljniju i precizniju predstavu o dinamikama produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi.

Pomak su takođe predstavljali formiranje „programskih saveta kao društvenog-odgovornih tela za izdavačku politiku gramofonskih kuća“, kao i uvođenje dodatnog poreza

na promet koji je omogućio Republičkoj zajednici kulture da izdvoji sredstva za „pomaganje izdavanja gramofonskih ploča izuzetno vrednih muzičkih dela domaćih autora i izvođača, za smanjenje cene vrednih ploča i za pomaganje izdavanja muzičkih materijala i knjiga o muzici“ („Наша мишљења“ 1977: 2). Pored toga, razvijen je plan otkupa dela tiraža i učešća u sniženju cene gramofonskih ploča (Isto: 3, „Музика у Србији у 1977“: 20). Planovi za izdavanje ploča obuhvatali su antologiju srpske muzike, ploče sa izvođenjima istaknutih članova Udruženja muzičkih umetnika Srbije, ploče sa Međunarodnog takmičenja Muzičke omladine, kao i Zbornika muzike naših kompozitora za decu („Музика у Србији у 1977“: 20).

U svom pregledu jugoslovenske muzike na gramofonskim pločama izdatim do 1975. godine, Roksanda Pejović ističe da su najveći broj snimaka načinili Jugoton i PGP-RTB/RTS (oko 40), a manje Mladinska knjiga, Gallus, Beograd disk i Putnik (Isto: 36). Pore toga, jugoslovenske kompozicije su objavljene na izdanjima *Decca*, *Philips*, *Electrola* i *Supraphon* (Isto). Međutim, Pejovićeva napominje da određen broj ploča sa snimcima domaće muzike nije ni bio pristupačan ljubiteljima muzike, jer im nije ni bio namenjen (poput, na primer, ploča snimljenih za delegate Kongresa kulturne akcije u Kragujevcu, ploča sa festivala Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji). Pejovićeva je takođe istakla da se ploče ne prodaju u onoj meri u kojoj bi mogle da zadovolje potrebe muzičkih i kulturnih ustanova, te da su ljubitelji uglavnom neobavešteni o postojanju pojedinih izdanja, jer se ona ne reklamiraju (Isto: 37). Ipak, u njenom tekstu se, pored dragocenog pregleda diskografskih izdanja dostupnih do 1975. godine, najzanimljivijom čini opaska da

(...) izuzev opusa Stevana Mokranjca, nijedan kompozitor nije prikazan sa svim svojim najznačajnijim kompozicijama, oseća se potreba za pločama ovakve vrste. Pre svega za istorijskim prikazima razvoja muzike u Srba, Slovenaca, Makedonaca i kompozitora Bosne i Hercegovine (Isto).³⁰⁶

S obzirom na to da autorka piše iz muzikološke pozicije, poziv na istorijske preglede muzičkih ostvarenja ne čudi. Slično je istaknuto i dve godine kasnije u razmatranju posledica nebrižljivog odnosa prema izdavanju domaće muzičke umetnosti: „Nemamo ni osnovnu, makar najsažetiju antologiju srpske muzike niti ploče sa najznačajnijim delima klasika naše muzike“ („Наша мишљења“ 1977: 2). Pomenuti poziv takođe je karakterističan za efekat medijskog obrta koji podrazumeva arhiviranje zvučnih izdanja, ulaganje u dela koja nisu

³⁰⁶ Roksanda Pejović izostavlja da pomene potrebu za istorijskim pregledima muzike u Hrvatskoj, jer je do pisanja njenog teksta već izdata serija od 12 ploča, pod nazivom *Antologija hrvatske glazbe* (Jugoton). Autorka ističe da „ova serija treba da posluži kao uzor izdavačima ploča iz drugih republika“ (Pejović 1975: 37).

zastupljena na redovnom koncertnom repertoaru, a koja su reprezentativni u svom žanru ili u opusima svojih autora. Osim toga, kako istorijski pregled nužno podrazumeva pogled unazad, on istovremeno može da znači afirmaciju 'muzike prošlosti' u savremenoj muzičkoj kulturi, kao i upisivanje kanonske vrednosti u dela koja su odabrana kao deo takvog istorijskog pregleda. Na konstituisanje kanona, svakako, „ne utiču isključivo diskografska kuća i njena institucionalna politika, ali su one bitan činilac u tom procesu, s obzirom na medijsku prisutnost, ka i na bliske saradnje sa drugim institucijama vezanim za muzički život u Srbiji/Jugoslaviji“ (Maglov 2016a: 97). U tom smislu, „PGP-RTB/RTS je tokom nekoliko decenija svojih aktivnosti delovao kao jedan od kanonizatora lokalne muzičke umetnosti“ (Milanović i Maglov 2019: 242). Do kraja osme decenije istorijski pregledi zaista su i usledili, oličeni u edicijama *Antologija srpske muzike* (1977) i *Savremeni domaći kompozitori* (1974–1979).³⁰⁷ Sigurno je da su ove edicije jedan od rezultata navedenih promena u kulturnoj politici, koje su, pre svega materijalnim sredstvima, pomogle snimanje umetničke muzike domaćih autora. Iz današnje perspektive upadljivo je da je izdavačka politika PGP-RTB/RTS-a bila prvenstveno okrenuta kompozitorima mlađih generacija, te da je delovala kao pokušaj konstrukcije kanona tada savremene muzike (Isto).

Na kraju osme decenije 20. veka, mnoga od ključnih pitanja od kojih je zavisila diskografska produkcija umetničke muzike u Srbiji/Jugoslaviji su rešena, ali su mnogi drugi problemi još uvek postojali. Među njima su „nerešena pitanja izvođačkih prava, korišćenja postojećih snimaka, porudžnine novih itd.“ (Јакшић 1979: 45). Među akterima koji imaju udela u ovim nerešenim pitanjima, Јакшић izdvaja, pored PGP-RTB/RTS-a, udruženja kompozitora, muzičkih i orkestarskih umetnika, Republičku zajednicu za kulturu i druge institucije (Isto). Osmišljena kulturna izdavačka politika dovela je do značajnih zvučnih zapisa domaćih kompozitora i izvođača. Tokom sedamdesetih, povećanoj produkciji doprinela su i izdanja iz srpskih pokrajina, Vojvodine i Kosova. Vojvođanska izdanja su mahom nastala na osnovu uslužne delatnosti koju je pružao PGP-RTB/RTS u smislu štampanja gramofonskih ploča pripremljenih u produkciji novosadskog radija (Maglov i Stefanović Z. 2021). Osim kao poslovna delatnost PGP-RTB/RTS-a, ova izdanja bi se mogla razumeti i u kontekstu politike pojačane decentralizacije nakon donošenja novog Ustava 1974. godine (upor. Maglov 2016a: 85–88).

³⁰⁷ Okvirne godine izdanja serije *Savremeni domaći kompozitori* date su na osnovu za sada poznatih godina izdanja prve i poslednje ploče u ediciji. Više o edicijama, kao i o pregledu njihovog sadržaja, videti u Maglov 2016a: 98–100, 109–114.

6.2.4. Diskografska produkcija umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u tokom osamdesetih godina

U kontekstu ranije pomenute izdavačke politike PGP-RTB/RTS-a, okrenute kanonizaciji savremenih kompozitora, posebno je upadljiva uloga činjenica da je opus Stevana Mokranjca imao istaknutu ulogu u takvoj izdavačkoj politici: „ne samo da je istorija lokalne muzike kanonizovana kroz njegov opus, već je i njegova muzika takođe dominantna u poređenju sa muzikom savremenih autora“ (Milanović i Maglov 2019: 242). Uloga PGP-RTB/RTS-a posebno je bila dalekosežna u kanonizovanju izvođenja Mokranjčevih dela, zahvaljujući nosačima zvuka na kojima su čuvena izvođenja ostala zauvek „fiksirana“ (Isto: 243, upor. Микић 2012: 4). U pitanju su posebno izvođenja Mokranjčevih kompozicija vođena dirigentskom palicom Borivoja Simića, Vojislava Ilića i Mladena Jagušta, koja ne samo da su bila zastupljena na pojedinačnim gramofonskim pločama i audio-kasetama, već su i njihovi odlomci bili uključeni u različita izdanja, što je tim interpretacijama dalo status „ultimativnih“ izvođenjima Mokranjca (Milanović i Maglov 2019: 244).³⁰⁸ Devetu deceniju PGP-RTB/RTS je započeo upravo kapitalnim izdanjem sa pet ploča Mokranjčeve muzike u izvođenju Hora RTB i dirigenta Mladena Jagušta (1981/1982) (Fotografija br. 14).

Tokom osamdesetih godina realizovana su brojne ploče domaćih umetnika. Čini se da je Jakšićevo ‘upozorenje’ imalo udela. Među umetnicima koji su izdali više nosača zvuka u ovom periodu bili su Ksenija Janković, Jovan Kolundžija, Stefan Milenković, Dragutin Bogosavljević i Tatjana Olujić (upor. Maglov 2016a: 90). Godine 1985. muzički svet obeležavao je godišnjice kompozitora Baha, Hendla i Skarlatija, što je na prigodan način obeleženo u PGP-RTB/RTS-u: objavljene su ploče s Bahovim *Partitama* u izvođenju Igora Laska, horovi iz Hendolovog oratorijuma *Mesija* i dve ploče na kojima je snimljena muzika Skarlatija (Ivanka Simonović Sequi, Smilja Isaković) (upor. isto: 90–91).

Krajem devete decenije objavljena je ploča pijanistkinje Branke Parlić s kompozicijama Satija, koja je predstavljala svojevrsan iskorak u odnosu na uobičajenu „repertoarsku politiku“ PGP-RTB/RTS-a (Isto: 91).³⁰⁹ Antologijskim izdanjima srpske/jugoslovenske umetničke muzike pridružio se i svojevrsni „istorijski pregled“ muzike za flautu u izvođenju Miodraga Azanjca. Serija *Umetnost flaute* sadrži 10 ploča, izdatih 1981. godine, a na njima je

³⁰⁸ Više o kanonizaciji Mokranjčevih kompozicija i pomenutih interpretacija u: Milanović i Maglov 2019. Pregled izdanja Mokranjčeve muzike u PGP-RTB/RTS-u videti u: Isto: 229–242. Videti takođe: Milanović 2014.

³⁰⁹ O izvođenju Satijeve muzike u interpretaciji Branke Parlić videti takođe u idućem poglavlju, u vezi sa ostvarenjem Mitra Subotića Sube *Mnogo hvala, gospodine Roršah!*.

snimljena i muzika za flautu domaćih kompozitora, Enrika Josifa i Ingeborg Bugarinović (Isto).



Fotografija br. 14: Petar Bingulac, „Delo Stevana Mokranjca“, odlomak iz teksta u knjižici LP izdanja Mokranjčevih dela (LP3330036). Ilustraciju uz Bingulčev tekst predstavljaju prve dve stranice rukopisa kompozicije *Njest svjat* Stevana Mokranjca.³¹⁰

Tokom osamdesetih, snimljene su dve kompletne opere domaćih autora: *Koštana* Petra Konjovića i *Gilgameš* Rudolfa Bručija (Isto: 84). Kao i prethodnih decenija, među diskografskim izdanjima dominiraju ploče sa solističkim nastupima operskih umetnika u odnosu na snimke kompletnih opera (upor. Isto). Upadljivu novinu u repertoaru predstavlja zastupljenost stare srpske, evropske srednjovekovne i renesansne muzike. Učestalost izdanja s ovim sadržajem možemo razumeti u odnosu na više činilaca. U pitanju su: pojava izvođača koji su se posvetili ranoj muzici (Dragoslav Pavle Aksentijević, Ansambl „Rensans“),

³¹⁰ Ovaj tekst je zasnovan na delovima Bingulčeve studije o Mokranjčevim Rukovetima, objavljenom 1956. godine. Više u: Milanović i Maglov 2019: 231.

muzikološka istraživanja u zemlji i inostranstvu,³¹¹ kao i 'osvežavanje' tržišta diskografske industrije 'novim starim' repertoarom (upor. Isto: 92–94), to jest novom 'muzikom prošlosti'.

Bez obzira na proširenje repertoara, uključivanje snimaka brojnih domaćih izvođača u katalog PGP-RTB/RTS-a i kapitalna izdanja (Mokranjčeva horska muzika i serija *Umetnost flaute*), podaci o poslovanju PGP-RTB/RTS-a bili su, prema mišljenju Đure Jakšića, poražavajući (Jakšić 1986). Konkretno, Jakšić smatra zabrinjavajućim procentualne odnose između različitih muzičkih žanrova: dok se procenat umetničke muzike u izdanju PGP-RTB/RTS-a između 1982. i 1984. godine kretao od 0, 01 do 0, 23% ukupne produkcije, narodna i novokomponovana muzika činila je, u istom periodu, od 82, 44 do 92, 65 % produkcije ploča ovog preduzeća (Isto: 26). Rezultati bi, prema Jakšićevom mišljenju, bili još gori ukoliko bi se u obzir uzela produkcija svih diskografskih kuća u zemlji, od kojih su neke poput Diskosa i Jugodiska posvećene pretežno izdavanju narodne i novokomponovane muzike (Fotografija br. 15). Dve decenije nakon što su u časopisu *Pro Musica* štampani zaključci sa diskusije o problemu produkcije gramofonskih ploča (1965), Jakšić zaključuje da „povremeni zaključci i stavovi raznih kongresa, konferencija, savetovanja, simpozijuma (...) nikad ne dožive svoju realizaciju“ (Isto: 27). Jakšić ovome dodaje pozivanje na uspešne „pojedinice kao na dokaze napretka i procvata naše muzičke kulture (...) uz istovremeno prenebrgavanje osnovnih zahteva i uslova za stvarno širenje muzičke kulture“ kao razloge zatvaranja umetničke muzike u „rezervat“ i optuživanja nosilaca muzičke kulture za „nenarodni i nesocijalistički elitizam“ (Isto).³¹²

Jedan od upečatljivih pokušaja da se umetnička muzika 'približi' slušaocima jeste „zabavna emisija ozbiljne muzike“ *Dragstor ozbiljne muzike*, pokrenuta 1980. godine na programu Radio Beograd – Beograd 202 (Gatalica 1990: 2, upor. Маглов 2015). Autor i voditelj emisije, Dejan Đurović, istakao je jednom prilikom edukativnu ulogu svoje emisije:

S obzirom na to da je muzičko obrazovanje u školama svedeno na samo jedan čas nedeljno, mnoge generacije izgubile su neke muzičke discipline. Današnji golobradi dečaci naprosto su bombardovani rokom, a već u osamnaestoj oni ne znaju gde će i šta će. Jer, ono što su im od ozbiljne muzike radio-programi nudili bilo je svedeno na njima neadekvatan nivo stručnog praćenja. S druge strane, ako su bar malo znanja poneli iz škole, to ih sigurno neće opredeliti za

³¹¹ Muzikološka istraživanja u zemlji pre svega se odnose na delatnost dr Dimitrija Stefanovića, koji je sa Studijskim horom Muzikološkog insituta SANU realizovao ploču *Stara duhovna muzika* (Heliodor). Više o izdanju videti u: Ђурић-Клајн 1981.

³¹² Jakšićeve napomene, kao i niz članaka objavljenih u časopisu *Pro Musica* u istom periodu pozivaju na detaljnije razmatranje odnosa između 'visoke' i popularne kulture u socijalističkoj Jugoslaviji, što u ovom trenutku prevazilazi granice ove disertacije.

novokomponovane hitove. Moja je ideja da tu mladu generaciju usmerimo na klasiku, ali na način koji njima odgovara (Ibid).

LIČNA KARTA DISKOGRAFA

● **»JUGOTON«** — Zagreb

Osnovan 1947. godine. Zaposleno 410 ljudi. Proizvode ploče, kasete, video i kompakt disk. Vrste izdanja: zabavna, pop i rok muzika, narodna, govorna i dečja izdanja, klasična i džez muzika, licence. Imaju i redakciju netnih izdanja. Ukupni tiraž ploča i kasete u 1987. oko četrdeset miliona primeraka. Na njihovoj listi ekskluzivaca je između 110 i 120 pevača. Pevač sa najvećim ukupnim tiražom je Mišo Kovač — oko šest miliona singli i LP. Najviše prodata ploča je »Džul« (Daniel) — 700.000 primeraka.

● **»SUZI«** — Zagreb

Osnovan 1971. Zaposleno 69 ljudi. Proizvode ploče i kasete. Vrste izdanja: zabavna i pop muzika, narodna, džez, klasična, licence. Čak 80 odsto izdanja su licence, a samo 20 odsto čine domaća izdanja. Ukupan godišnji tiraž oko milion primeraka. Najtražnije izdanje prošle godine — grupa »Europe«, oko 80.000.

● **»HELIDON«** — Ljubljana

Osnovan 1968, zaposleno 12 ljudi. Vrste izdanja: zabavna, pop, narodna muzika, klasična, džez, govorna i dečja izdanja, licence. Proizvode ploče i kasete. Ukupni godišnji tiraž između 600.000 i 800.000 primeraka. Nemaju ekskluzivnih pevača, ali za pojedine projekte angažuju tri-desetak pevača godišnje. Najtražnije su im narodnjačke grupe »Braća Avsenik« i »Lojze Slak«, koje su dosad, ukupno, prodale po milion primeraka.

● **»DISKOS«** — Aleksandrovac

Osnovan 1962. Zaposleno oko 140 ljudi. Vrste izdanja: narodna muzika (60 odsto od ukupne produkcije), zabavna,

klasična, horska, govorna i dečja izdanja, licence. Proizvode ploče, kasete i video. Imaju petnaestak pevača ekskluzivaca. Ukupni godišnji tiraž oko tri miliona primeraka. Najtražniji pevač — Šemsa Suljaković, sa oko 500.000 primeraka. U ukupnom tiražu, poslednjih deset godina, najtražniji Mitar Mirić.

● **»VOJVODINA KONCERT«** — Novi Sad

Preduzeće osnovano 1983, 35 zaposlenih. Bavi se produkcijom ploča, kasete, videa i organizovanjem estradnih programa. Vrste izdanja: narodna muzika (oko 50 odsto), zabavna, klasična, govorna i dečja izdanja. Najtražniji pevač — Šaban Bajramović (35.000). Ova kuća jedina ima pravilo: pevač koji prvi put snima, sam finansira izdanje sa 50 odsto.

● **»PRODUKCIJA KASETA TV PRIŠTINA«**

Osnovana 1985, zaposlenih 23. Proizvode samo kasete. Vrste izdanja: narodna, zabavna i dečja muzika.

● **»ZALOŽBA KASET IN PLOŠĆ RTV LJUBLJANA«**

Osnovana 1970. Zaposleno 50 ljudi. Proizvode ploče, kasete, video, kompakt disk. Vrste izdanja: narodna muzika, zabavna, licence, klasična (40 odsto od ukupne produkcije), govorna izdanja. Najtražniji pevač — Marinko Roković sa 200.000 primeraka. Ukupan godišnji tiraž svih izdanja.

● **»SARAJEVODISK«** — Sarajevo

Osnovano 1978. Zaposleno 45 ljudi. Proizvode ploče i kasete. Vrste izdanja: zabavna

muzika i licence (40 odsto), narodna (50), govorna i dečja izdanja (10). Ukupni tiraž u 1987. milion i trista hiljada primeraka. Rekordni tiraž prošle godine — Šaban Šaulić 350.000 primeraka. Rekord u istoriji kuće — Hanka Paldum i Sejo Pitić po 500.000 primeraka.

● **»DISKOTON«** — Sarajevo

Osnovan 1973, zaposlen 61. Proizvode ploče i kasete. Vrste izdanja: zabavna muzika (40), narodna (40), klasična (10) i licence (10). Ukupan godišnji tiraž oko dva i po miliona primeraka. Ova kuća ima i ekskluzivne i »prolazne« pevače. Najtražniji iz novijih dana Lepa Brena 500.000 i »Bilje lo dugme« 500.000 primeraka, što su i rekordi uopšte ovog izdavača.

● **»JUGODISK«** — Beograd

Osnovan 1968, zaposleno 60 ljudi. Proizvode ploče i kasete. Vrste izdanja: narodna muzika, zabavna, klasična, licence. Ukupni godišnji tiraž oko dva miliona i dvesta hiljada primeraka. Imaju i ekskluzivne i »prolazne« pevače. Najtražniji pevač u kući — Šaban Šaulić, poslednja ploča 350.000 primeraka.

● **»PGP RTB«** — Beograd

Osnovan 1951, zaposleno 326 ljudi. Proizvode ploče, kasete, video, kompakt disk. Vrste izdanja: narodna muzika, pop i zabavna, rok, govorna i dečja izdanja, licence. Godišnje izdaju oko 200 naslova, u ukupnom tiražu od preko sedam miliona primeraka. Imaju ekskluzivnih pevača. Ukupno, najtražniji je Miroslav Ilić sa oko šest miliona primeraka, a prošle godine najtražnija je bila Vesna Zmijanac — jednu ploču je prodala u oko 300.000, a drugu u oko 250.000 primeraka.

Fotografija br. 15: Diskografske kuće u Jugoslaviji 1988. godine (Radojčić, Šalaka i Krstić 1988)

Muzički stručnjaci sa rezervom su prihvatili koncepciju ove emisije, ali je ona vremenom „nesumnjivo dokazala da i ‘muzika za prave’ može postati ‘muzika za narod’” (Stošić 1983, upor. Маглов 2015: 282). Specifičnost *Dragstora ozbiljne muzike* bile su primene modela karakterističnih za emisije Beograda 202: kontakt-program, ispunjavanje želja slušalaca, izlazak iz studija i, posebno, top-liste.³¹³ Dok je u *Dragstoru ozbiljne muzike* samo uslovno bilo reči o top-listama umetničke muzike, dugotrajni opstanak ovog načina organizovanja programa svedoči o tome da je u pitanju uspešna formula za privlačenje pažnje slušalaca. To potvrđuje i niz gramofonskih ploča nastalih u saradnji između PGP-RTB/RTS-a i Đurovića, to jest njegovog „brenda“ u vidu popularne emisije. Kako je sam Đurović jednom prilikom

³¹³ Kako napominje Jelena Arnautović, emisija *Hit 202* postala je zaštitni znak programa Radio Beograd – Beograd 202 (Arnautović 2012: 58).

naveo, te ploče bile su ujedno i najtiražnije ploče PGP-RTB/RTS-a, naročito top-lista horova iz opera i top-lista ozbiljne muzike iz *Dragstora*” (Stojković 1990, upor. Маглов 2015a: 283).³¹⁴ Sagledavanjem sadržaja ove emisije i pratećih ploča, uočava se sprega orijentacije ka ‘muzici prošlosti’, koja je, kao najpopularniji vid umetničke muzike, bila oslonac programske šeme. S druge strane, emisija namenjena široj publici, sa inicijalnom težnjom autora i voditelja da doprinese njenoj edukaciji, kao da je vremenom postala šablonizovana i repetitivna, karakteristično za tržište umetničke muzike u okviru muzičke industrije.

6.2.5. Devedesete: diskografska produkcija umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u na udaru tranzicije

Ukoliko je stanje u državi i društvu smatrano nepovoljnim za diskografsku produkciju umetničke muzike, rastući nacionalizam, tranzicioni period započet 1989. godine, ratne okolnosti tokom devedesetih godina, sankcije i NATO bombardovanje svakako nisu pomogle da se uslovi promene na bolje. Naprotiv, politička elita ovog perioda podržavala je model kulturne politike u okviru koga su „elitna kultura, skoncentrisana u tradicionalnim ustanovama kulture, i savremeno stvaralaštvo dobijali mnogo manje podrške od države nego ikad tokom prethodnih godina“ (Ђукић 2010: 233, upor. Маглов 2016a: 102). U okviru PGP-RTB/RTS-a propagirana je nacionalistička politika, što je uticalo na sužavanje izbora kada su u pitanju izdanja umetničke muzike. Zatvaranje zemlje, ali i piratizacija podstaknuta ekonomskim neprilikama i opštim napretkom tehnologije i odsustvom pravne regulative uticali su i na ubrzano opadanje diskografske produkcije uopšte. Pored toga, tržište dijaspore, koje je ranije bilo homogenizovano, postalo je raslojeno po nacionalnoj osnovi, što je uticalo i na prodaju diskografskih izdanja („Извоз носача звука још увек постоји“ 1992).

Stvaralaštvo domaćih kompozitora je zapostavljeno, a podržana izdanja mahom su ona s duhovnom muzikom (upor. Маглов 2016a: 103). U periodu kada je bilo teško uspostaviti saradnje s inostranstvom, duhovna muzika je izazvala interesovanje i podstakla prodaju, koja je, ipak, potom i opala usled zahuktavanja ratnih neprilika („Извоз носача звука“ 1992). S druge strane, popularnost i komercijalni uspeh, retki za umetničku muziku, bili su karakteristični za ploče emisije *Dragstor ozbiljne muzike* što je, može se pretpostaviti, bilo uzrok njihovog izdavanja i u toku tranzicionog perioda (upor. Маглов 2016a: 103–105, Маглов 2015a).

³¹⁴ Više o *Dragstoru ozbiljne muzike* i pločama objavljenim u PGP-RTB/RTS-u videti u: Маглов 2015a, Маглов 2016a: 95–96.

Do kraja 20. veka, primetno je da su postignuti značajni pomaci u vidu snimanja muzike domaćih kompozitora, a time i izvođača koji su interpretaciji te muzike bili posvećeni. Na pitanje da li je zastupljenost 'muzike prošlosti' i u slučaju PGP-RTB/RTS-a bila upadljiva u odnosu na zastupljenost savremenog stvaralaštva, nije moguće dati jednostavan odgovor. Ukoliko se uzima u obzir ukupna ponuda nosača zvuka umetničke muzike u katalogu PGP-RTB/RTS-a, licencna izdanja bi svakako doprinela utisku dominacije 'muzike prošlosti', s obzirom na dela kanonske zapadnoevropske umetničke muzike zastupljena (i često ponavljana) na različitim licencnim izdanjima. Kada se tome doda pregled sadržaja izdanja istaknutih domaćih umetnika, uočava se da i u tom slučaju dominiraju kanonska dela izvođačkog repertoara.³¹⁵ Međutim, evidentna je tendencija domaćih umetnika da u svoj repertoar uvrste i dela domaćih kompozitora, vrlo često i svojih savremenika. Sagledavanjem produkcije diskografskih izdanja srpske/jugoslovenske umetničke muzike uočava se da je od sedamdesetih godina 20. veka postojala tendencija da se snimaju ploče savremenih domaćih kompozitora, što se svakako može razumeti u svetlu pomenutih akcija umetničkih udruženja, muzičkih profesionalaca i kulturnih delatnika. Ali, ukoliko se pažnja usmeri na učestalost snimanja dela domaćih kompozitora, to jest na njihovu zastupljenost u katalogu PGP-RTB/RTS-a po broju izdanja i/ili raznovrsnosti repertoara, uočava se jasna dominacija Stevana St. Mokranjca, s obzirom na broj različitih „samostalnih“ ploča, kao i uključenost u različita antologijska izdanja (više u Milanović i Maglov 2019). Mokranjčeva pozicija kao stuba nacionalne istorije muzike potvrđena je i njegovim mestom u diskografskom katalogu vodeće nacionalne diskografske kuće. U tom smislu, moglo bi se reći da je i u PGP-/RTS-u postojala tendencija ka postepenoj izgradnji 'muzeja' ploča, a da je edicija *Savremeni kompozitori* jedan vid te konstrukcije, u koju su kompozitori uključivani s obzirom na njihovo procenjeno i očekivano istaknuto mesto u budućoj istoriji muzike. 'Muzealizacija' muzike svakako je istaknuta i u pozivima muzičkih i kulturnih delatnika da se ostvare antologijska izdanja i pregledi delatnosti domaćih autora, odnosno, da se 'ozvuči' istorija srpske muzike. Sagledavajući izdanja PGP-RTB/RTS-a, evidentno je da se takva istorija gradila ne samo putem izdanja koja su koncipirana kao „portreti“ domaćih stvaralaca, već i putem izvođačkih poduhvata. Konkretno, na proširenju kanona srpske/jugoslovenske muzike 'radili' su i izvođači stare muzike, poput Dragoslava Pavla Aksentijevića i ansambla Renesans, koji su donje granice istorije muzike u zvuku pomerili ka srednjovekovnim melodima. Međutim, slične doprinose proširenju i sagledavanju istorije muzike u određenim

³¹⁵ O inostranom repertoaru u katalogu PGP-RTB/RTS-a videti: Maglov 2016a.

njenim segmentima dali su i umetnici poput Dušana Trbojevića, s izdanjem posvećenom starim vojvođanskim kompozitorima. U tom smislu i izdanja *Srpska crkvena muzika kroz vekove* i *Srpska muzika za klavir 20. veka* mogu se razumeti u kontekstu doprinosa istorizaciji srpske muzike.

Muzika budućnosti, kako je definisana u ovoj disertaciji, nije pronašla svoje mesto u PGP-RTB/RTS-u. S izuzetkom dve ploče Elektronskog studija Radio Beograda, snimljene muzike Vladana Radovanovića i elektroakustičke muzike koja je povremeno uključena u sadržaj ploča pojedinih autora (npr. V. Baronijana), 'muzika budućnosti' svoje mesto tražila je u drugom kutku Radio Beograda, o čemu će biti reči u narednom poglavlju.

7. U TRAGANJU ZA MUZIKOM/UMETNOŠĆU RADIJA

Poslednje poglavlje odnosi se na eksperimentalnu radiofoniju u drugoj polovini 20. veka, s akcentom na razvoj ove akustičke prakse u Radio Beogradu. Efekti medijskog obrta koji će biti razmatrani vezuju se, pre svega, za problematiku otvaranja *novih zvučnih prostora*.³¹⁶ Efekti čuvanja/arhiviranja muzike i industrijalizacije/komodifikacije, u ovom segmentu neće biti zasebno razmatrani, ali su i oni, kako će na to biti ukazano u odgovarajućim situacijama, prisutni na specifične načine u kontekstu eksperimentalne radiofonije.³¹⁷ U pristupu istoriji ove radiofonijske forme teorija aktera-mreže (ANT) pokazala se kao svrsishodna metodologija. Podsećam da je metodologija kojoj pribegavam u ovoj studiji zasnovana na uvođenju teorije aktera-mreže u muzikologiju na način na koji je to učinio Bendžamin Picket (Piekut 2014), o čemu je bilo reči u drugom i trećem poglavlju. Teorija aktera-mreže ne samo da dozvoljava neophodno razmatranje tehnologije medija i aparatusa institucije radija kao ključnih činilaca u ostvarivanju ove umetničke forme, već i nekoliko tačaka koje smatram važnim za razumevanje radiofonijske prakse u drugoj polovini 20. veka. Na primer, pomenuta metodologija čini se korisnom u sagledavanju mikro-istorije jedne važne umetničke forme i njenog pojavljivanja u relacijama između različitih aktera jugoslovenske i evropske umetničke scene. Kontekst, u ovom slučaju, nije razmatran u koordinatama generalizovanih pojmova društvenih uređenjenja (npr. socijalizam vs. kapitalizam) ili estetičkih određenja

³¹⁶ Sintagmu 'novi zvučni prostori' uvodim iz više razloga. Prvo, smatram da ona vrlo efikasno ukazuje na osvajanje novih zvukova pomoću novih tehnologija i ovladavanja novim kompozicionim tehnikama. Potom, kao što je istaknuto u četvrtom poglavlju, s pojavom stereofonije pojavila se mogućnost komponovanja višeslojnih zvučnih slika, odnosno spacijalnost je postala kategorija s kojom se može stvarati, s čim je bogato eksperimentisano u elektronskoj muzici, kao i u eksperimentalnoj radiofoniji (upor. Schoening 1969). Najzad, *Novi zvučni prostori* naziv je ciklusa tribina savremenog srpskog stvaralaštva, pokrenutog na inicijativu kompozitorke Ivane Stefanović, u saradnji s Ivanom Trišić, Zoricom Premate, Ksenijom Stevanović i Ivanom Neimarević, nekadašnjim i/ili aktuelnim muzičkim urednicama Radio Beograda (Premate 2019). Osim što je na jednoj od tribina priređeno emitovanje radiofonske poeme *Veliki kamen* Ivane Stefanović, sama koncepcija serijala razgovora o savremenoj muzici nema direktne veze s eksperimentalnom radiofonijom. Međutim, simbolično je to da su ove tribine još jedan od rezultata uredničke i organizatorske aktivnosti Ivane Stefanović, poput uredništva u *Radionici zvuka* koje će ovde biti detaljnije sagledano. Pored toga, Ivana Trišić nagrađena je na festivalu *Prix Italia* 1983. godine, za ostvarenje *Ono malo čega se sećam* (1982) u produkciji Radio Beograda. U tom smislu, ova tribina ukazuje na kontinuiranu posvećenost eksperimentalnom i savremenom stvaralaštvu pri Radio Beogradu kakvo je negovano u drugoj polovini 20. veka, a odabir sintagme „novi zvučni prostori“ za označavanje jednog od efekata medijskog obrta u produkciji i recepciji muzike u 20. veku kao da time dobija novu dimenziju.

³¹⁷ Na primer, arhiviranje eksperimentalnih radiofonijskih ostvarenja u okviru *Radionice zvuka* ili, u slučaju reakcije prema industrijalizaciji/komodifikaciji muzike, otpor putem pojedinačnih ostvarenja (podsećam na Globokarevo ostvarenje *Die gestolene Klänge*) ili, uopšte, čitavim konceptom radija kao istraživačkog prostora drugačijem od „mejnstrim“, komercijalnog radija (upor. Weiss 2001, Rataj 2010). Osim toga, kako je istakao Pjer Šefer, „tačno je da su nove muzike rođene u istim onim studijima koji emituju masovni jezik...“ (Schaeffer 2017: 516).

(modernizam vs. postmodernizam), već se reference na ove kategorije pojavljuju onako kako se pojavljuju u narativima aktera. Preciznije, pomenute kontekstualne koordinate nisu unapred date i potom 'tražene' u aktivnostima i/ili ostvarenjima autora, već su razmatrane na onim mestima na kojima su proizašla iz konkretnih aktivnosti, narativa autora, njihovih estetičko-poetičkih preokupacija i recepcije njihovih ostvarenja. Akcenat je, dakle, stavljen na 'praćenje' aktera i njihovih relacija, kao i na iscrtavanje mreže tih relacija. Ono što smatram posebno važnim u ovoj metodologiji jeste to što se radiofonska ostvarenja mogu razmatrati kao akteri za sebe. Analogno Piketovom razumevanju muzike kao jakog entiteta zbog njene jake umreženosti (Isto: 213), radiofonska ostvarenja posmatram ne kao puke refleksije u određenom kontekstu, već kao medijacije³¹⁸ partikularnih društvenih, političkih, ekonomskih, tehnoloških, kulturalnih dešavanja o kojima postoje direktni tragovi u organizaciji zvuka, narativima aktera, napisima u štampi i arhivskim podacima.

U samom pristupu građi, a posebno razgovorima s akterima, dolazilo je do 'sudara ontologija' i do povremenih razlika u prvobitnoj analitičkoj ontologiji i etno-ontologiji. Drugim rečima, u pitanju su, s jedne strane, razumevanja predmeta istraživanja proizišla iz moje istraživačke pozicije i vođenja razgovora u skladu s prethodno ustanovljenom recepcijom na osnovu dostupne literature i usvojenih teorijskih polazišta, a s druge strane, razumevanja predmeta istraživanja iz ugla samih aktera koji su zapravo stvarali umetničku praksu, putem njihovih svedočenja o sopstvenim aktivnostima i recepciji aktivnosti svojih kolega.³¹⁹ U slučaju polazne istraživačke pozicije koja podrazumeva sopstvenu analitičku ontologiju, usmeravala sam istraživanje ka tome da „pustim aktere da progovore“, pokušavajući da sopstvene pretpostavke preispitujem u odnosu ono što je (bilo) 'življeno' iskustvo stvaranja prakse. Ipak, evidentno je da nije u pitanju 'brisanje' sopstvene pozicije, već da je finalni narativ, predstavljen u ovom poglavlju, rezultat medijacija između ova dva

³¹⁸ Drugim rečima, pokušavam da se pomerim od razmatranja muzike kao teksta u određenom društvenom kontekstu, ili muzike kao „ogledala“ određenih društvenih dešavanja, u pravcu razmatranja njihovog međusobnog uticaja. Muzika i radiofonska umetnost nisu u tom smislu pasivne u odnosu na 'spoljašnje' okolnosti, već ih smatram akterima u ravni sa ostalima, jer imaju moć delovanja (npr. kao uticaji i podsticaji). Ovaj pristup formiran je kako kroz razumevanje teorije medijacije i onih njenih prednosti koje ističu Born i Beri (Born i Barry 2018), razmatrane u drugom i trećem poglavlju, tako i kroz pokušaj primene Gilorijevog poziva da nauke o umetnostima zamene paradigmu reprezentacije paradigmom medijacije (upor. Guillory 2010, vidi drugo poglavlje disertacije).

³¹⁹ Problem sa isključivim oslanjanjem na svedočenja aktera može da bude to što je njihova perspektiva aktivnosti, ukoliko nisu s namerom zauzimali poziciju naučnika, teoretičara, istraživača ili istoričara sopstvene prakse, nužno ograničena na sopstvena iskustva i uvide iz prakse (upor. Piekut 2014, Born 2005, 2007). Dok je ova perspektiva jedinstvena i nesumnjivo dragocena za tip istraživanja kakav pokušavam da sprovedem u ovoj disertaciji, evidentno je da ona mora biti dopunjena analitičkim uvidom istraživača i zaokružena na taj način, između ostalog, zbog uvida u 'širu sliku' koju istraživač neminovno ima.

viđenja radiofonske prakse, njihovog međusobnog uticaja, pregovaranja i prilagođavanja.³²⁰ Kada su u pitanju sučeljavanja različitih estetičkih i poetičkih stanovišta sagovornika, smatrala sam ova razilaženja važnim upravo u odnosu na Piketovu opasku da istoriju (pa i istoriju muzike), nužno čine diskontinuiteti, prekidi, razilaženja, neslaganja i turbulencije u kojima (a možda i zbog kojih) su se formirale prakse kakve danas poznajemo. U tom smislu, pokušala sam da predstavim takva razilaženja ne zbog 'senzacionalizacije' narativa, već upravo kao pokazatelj kompleksnosti samog predmeta istraživanja i snage međusobno različitih uverenja koja su postojala paralelno i koja su, svako na svoj način, oblikovale put eksperimentalne radiofonije i, uopšte, muzike nakon medijskog obrta. Smatram da ovakav narativ, koji izbegava mitologizaciju aktera i njihovih aktivnosti, daje precizniju, temeljniju i obuhvatniju predstavu o jedinstvenosti eksperimentalne radiofonije u Radio Beogradu u drugoj polovini 20. veka.

U poglavlju će prvo biti razmotreni problemi i nedoumice terminološkog tipa, a potom će uslediti hronološki pregled 'muzike budućnosti' nakon Drugog svetskog rata. U ovoj disertaciji iscrtaću mrežu ključnih aktera i zbivanja u istoriji muzike 20. veka koji su imali presudan uticaj na eksperimentalnu radiofoniju, s posebnim akcentom na aktivnostima umetnika pri Radio Beogradu. Uključen je nešto detaljniji osvrt na dela: *Poslanica ptica* Ivane Stefanović (1974), *Resavska pećina* Arsenija Jovanovića (1977) *Malo večno jezero* Vladana Radovanovića (1984), *Mnogo hvala, gospodine Roršah!* Mitra Subotića Sube (1987) i *Lacrimosa* Ivane Stefanović (1993).

7.1. Terminologija i kategorizacija

(...) sve su to samo reči, i muzika i radiofonija. Šta znači radiofonija? Sve je radiofonija. Nekako mi se sve čini da sve što sam napisao ili pomislio ili poželeo da napišem ili smislio, ne opisuje dovoljno to između, između, između, to iznad, iznad, iznad, to ispod, ispod, ispod, to negde, i svugda, preko ljudskog uha i naših čula.

Arsenije Jovanović (Maglov i Jovanović 2019)

Radio-difuzija i radiofonija su bliski i srodni pojmovi koje je potrebno razlikovati. Radio-difuzija se odnosi na „sistem bežičnog prenošenja zvučnih signala putem elektromagnetnih talasa“ (Ђурић 2005: 62) i ona je „uslov za postojanje umetnosti radija. Ona je tehnološka osnova komunikacije ostvarene na liniji *medij – slušalac* (kurziv M.Ć.), ali sama po sebi nije umetnost, jer je istovremeno posrednik neumetničkih sadržaja“ (Ђурић 2015: 102). S druge

³²⁰ Uzgred, ovo potvrđuje nemogućnost razdvajanja i konstantno prožimanje produkcije i recepcije.

strane, radiofonija je umetnička disciplina „čije je 'oruđe' zvučni zapis i čiji je dodir sa slušaocima omogućen putem radio-difuzije“ (Ћирић 2005: 63). Dakle, dok radio-difuzija podrazumeva tehnološki sistem, radiofonija je umetnička forma koja nastaje zahvaljujući karakteristikama i mogućnostima novog medija.³²¹ Osim na bežični prenos, raznovrsne mogućnosti radiofonije koje su se „otključale“ u drugoj polovini 20. veka direktno se oslanjaju na prednosti koje pruža snimanje na magnetofonsku traku (njeno sečenje, lepljenje i montaža), da bi se gotov zvučni rezultat potom emitovao u formatu i tehnološkim preferencama koje odgovaraju radio prenosu. Dakle, umetnost radiofonije oslanja se na dva medija – radio i nosač zvuka (u vidu magnetofonske trake), barem u svojoj analognoj fazi.³²²

Na tehničkom nivou radiofonija je koristila uređaje koja čine radiodifuzni sistem: mikروفон, magnetofonsku traku, zvučnik, transmiter i prijemnik, zbog čega se razume kao medijska umetnost (Leonardson 1995, nav. prema Black 2009: 3). Miroslav Jokić i Marija Ćirić takođe delom definišu radiofonsko stvaralaštvo u odnosu na njihovu medijsku određenost: „Radio-drama je pojam koji je nastao u granicama kreativnih i tehnoloških mogućnosti radio-sistema (snimanje zvuka – obrada zvuka – radio-difuzija)...“ (Jokić 1994: 58); „Radiofonija je umetnost rođena u mediju radija.“ (Ћирић 2015: 102). Neda Depolo je istakla da radiofonsko delo, čiji je zvučni materijal (pri čemu je zvuk shvaćen u svoj svojoj raznovrsnosti) komponovan u složenom procesu montaže, „postoji isključivo na magnetofonskoj traci“ (Деполо 1999: 196).

Strukturu radiofonskog dela Marija Ćirić deli na spoljašnju i unutrašnju: spoljašnju strukturu čine „reč, glas, muzika, šum, radiofonski efekat, tišina i akustika prostora“, dok unutrašnju strukturu čine „slojevi zvuka, značenja, prikazanih predmeta i šematizovanih aspekata“ (упор. Ћирић 2005: 63). Uopšteniji termin kojim se obuhvataju različite forme radiofonskih ostvarenja je, jednostavno, radiofonija, pri čemu se ovaj termin odnosi generalno na umetnost zvuka vezanu za medij radija i korišćenje radijskih uređaja u umetničkom stvaralaštvu, a naziva se još i „osmom umetnošću“ (упор. Малавразић 1999: 12; Ћирић 2005). Osnovni (najustaljeniji) oblici radiofonskog dela su radio-drama, dokumentarni oblik radiofonije i apstraktni oblik radiofonije (Ћирић 2005: 63), to jest

³²¹ Kako Marija Ćirić precizira, mešanje značenja pojmova radio-difuzija i radiofonija vezano je za prvobitna tumačenja termina radiofonija koji je tada mogao da se odnosi na emitovanje zvuka na radijskim /elektromagnetnim talasima.

³²² Naime, upotrebom računarske i digitalne tehnologije, akustička umetnost koja je nastala kao specifičan izraz mogućnosti medija radija i magnetofonske trake, a namenjena slušanju putem radio prijemnika, prevazilazi ove medije i postaje „samodovoljna“ disciplina (Fiebig 2015: 204).

eksperimentalna radiofonijska forma (Ћирић 2015: 104).³²³ Ova podela se praktikuje u okviru Dramskog programa Radio Beograda (upor. Ћирић 2005: 64). Međutim, ove forme („žanrovska polja“), sve se češće prožimaju (upor. Ћирић 2015: 104).

Određena nesigurnost³²⁴ oko definisanja eksperimentalne radiofonije ogleda se i u čitavom nizu naziva kojima se ona imenuje i koje nailazimo u literaturi na srpskom, nemačkom, engleskom i francuskom jeziku: apstraktni oblik radiofonije (Jokić 1994: 158; 2005: 3, Ćirić 2005, 2012, Maglov i Stamenković 2021), eksperimentalna radiofonijska forma (Ћирић 2010, 2015), radiofonija u užem smislu (Ћирић 2015: 106), radiofonijska muzika, art radio, pisanje zvukom (Котевска 2015: 116), radiofonske kompozicije (*composition radiophonique*) (Деполо 1999: 61; Котевска 2015: 116; Maglov i Stamenković 2021³²⁵), radiofonsko muzičko delo (Radovanović 1979; Котевска 2015: 116), zvučna igra,³²⁶ Nova zvučna igra (*Neue Hörspiel*),³²⁷ (Schöning 1969, 1986, 1999; Hagelūken 2006), Ars akustika ili Akustička umetnost (Schöning 1986, 1999; Stefanović 2010; Ћирић 2015; Котевска 2015; Fiebig 2015),³²⁸ radio art (Rataj 2010; Stefanović 2010; Black 2014; Karan 2015).

S obzirom na težnju da se što preciznije definišu razlike između različitih radiofonskih ostvarenja, pojedini teoretičari su vremenom menjali pojmove koje su do tada koristili, vodeći se istraživanjem konkretnih praksi. Tako, na primer, Marija Ćirić uvodi pojam eksperimentalne radiofonije umesto apstraktne radiofonije, smatrajući da potonji, uvreženi

³²³ Podele do kojih dolazi u literaturi, jednim delom su definisane i kategorijama ustanovljenim na takmičenjima. Na festivalu *Prix Italia* „od 1980. godine nazivi kategorija su se ustalili do danas na: *Radio music*, *Radio drama* (od 1986. godine *Radio fiction*), *Radio documentaries* (Деполо 1999: 197). Iako se u svim kategorijama slobodno koristi sav zvučni materijal, određenje kategorija u osnovi je takvo da usmeri rezultate u pravcu ostvarenja radiofonsko muzičkog, radiofonsko dramskog, ili radiofonsko dokumentarnog dela (upor. isto: 198; 191).

³²⁴ Mihal Rataj (Michal Rataj) čak govori o određenoj nervози na savremenim profesionalnim okupljanjima u ovoj oblasti, koju smatra zaostatkom dugogodišnje pluralnosti u vezi sa pomenutim terminološkim odrednicama (upor. Rataj 2010: 46). Arsenije Jovanović je jednom prilikom (1991) takođe rekao da se oseća neprijatno kada se nađe pred zahtevom da u nekoliko reči objasni šta prema njegovom mišljenju označavaju Ars Akustika, zvučna umetnost (Audio Art), Kunstradio, smatrajući da rečnička definicija pojma zvuk ne obuhvata sve ono što taj pojam – te i umetnost zvuka – mogu da podrazumevaju u praksi (Brožek 1991: 1).

³²⁵ U kontekstu ovog razgovora, termini radiofonijska kompozicija i apstraktna radiofonija upotrebljeni su kao sinonimi (Maglov i Stamenković 2021).

³²⁶ U domaćoj literaturi uobičajeno je referiranje na eksperimentalnu radiofoniju kao na zvučnu igru, što je analogno predovu sintagme na engleskom jeziku *radio play* kao dramske predstave, ali i radijske igre, te prevodu nemačke reči *Hörspiel* koja u bukvalnom prevodu označava zvučnu igru – ili igru zvukom, igru zvuka. Jedna od serija Dramske redakcije Radio Beograda zove se upravo *Radio-igra* (pokrenuta 1955. godine) i u okviru nje su emitovani radio-dramski eksperimenti na književnim predlošcima proze, poezije, drame, eseja (emisije videti u Donić i Rajić 2004: 85–91. O razmatranju ideje igre kao preduslova radiofonije videti: Ćirić 2015).

³²⁷ O terminima za različite radiofonske forme i njihovim promenama vidi: Schöning 1969, Деполо 1999: 61, Hagelūken 2006.

³²⁸ Klaus Šening koristi termine Ars akustika (Ars Acustica) i Akustička umetnost (Acoustic Art) kao sinonime (upor. Fiebig 2015: 204). O nedovoljnoj preciznosti ove odrednice više u: Rataj 2010: 23–26.

pojam nije dovoljno precizan u odnosu produkciju. Kada je u pitanju produkcija *Radionice zvuka*, koja je u fokusu i mog istraživanja, Ćirić ističe: „*Radionica zvuka* eksperimentiše, a delo ne mora biti apstraktno da bi bilo eksperimentalno. (...) To je razlog mog (postupnog) prelaska na pojam 'eksperimentalna radiofonijska forma'“ (Maglov i Ćirić 2021).³²⁹ Praveći razlike između različitih pristupa eksperimentalnoj radiofonijskoj formi, Marija Ćirić, u tekstu u kojem igru i muzikalnost posmatra kao pretpostavke radiofonije, uvodi tri podgrupe: 1. eksperimentalna forma radiofonije sa definisanom fabulom, 2. prelazna eksperimentalna forma, 3. eksperimentalna forma radiofonije kao konkretna ili elektronska, to jest elektroakustička muzika (Tirić 2015: 108). Dok se, prema mišljenju autorke, prve dve podgrupe mogu razumeti kao programska podvrsta radiofonije, delo koje pripada trećoj podgrupi „jeste i kompozicija iz domena konkretne/elektronske/elektroakustičke muzike“ (Isto: 109). Prema Vladanu Radovanoviću, radiofonska dela koja se mogu okarakterisati kao radiofonsko muzička spadaju u okvire tejp muzike (Radovanović 2010: 39). S obzirom na to da eksperimentalna radiofonija kao svoj zvučni materijal, između ostalog, koristi zvukove određene i neodređene visine (šumove), te zvukove koji su zabeleženi u studiju ili na terenu, a potom reprodukovani pomoću magnetofona kao deo određene kreativne celine, poređenja s tejp-muzikom i konkretnom muzikom (Isto; Hagelūken 2006: 8, Fiebig 2015: 202–204) su očekivana i opravdana. Kako me u ovoj disertaciji pre svega interesuju aspekti radiofonije koji ukazuju na paralele s muzikom, radiofoniji kao muzici će biti posvećeno više pažnje u sledećem odeljku.³³⁰

Ukoliko je radio ključni uslov za postojanje radiofonije – može se postaviti pitanje: zbog čega umetnost radiofonije izmiče definicijama? Prema mišljenju Kolina Bleka (Colin Black), ako izuzmemo radio iz radio-arta, rezultat je neka vrsta zvukovne umetnosti koja nije emitovana, a ako izuzmemo umetnost iz radio arta/radiofonske umetnosti, rezultat je neki od konvencionalnih radijskih formata. U tom smislu, radijska emisija u kojoj se emituje umetnička muzika nije sama po sebi radiofonsko umetničko ostvarenje, a sadržaj koji je emitovan nije specifično radijski, iako je umetnički. Prema Blekovom mišljenju, važan aspekt radiofonske umetnosti jeste taj da je ona u osnovi forma akustičke medijske umetnosti. Za razliku od drugih akustičkih i akuzmatskih³³¹ formi, radiofonska umetnost ostvaruje se u

³²⁹ „U domaćoj radiofonijskoj praksi, međutim, i dalje dominira sintagma 'apstraktna radiofonija'. Primera radi, jedna od godišnjih nagrada Dramskog programa Radio Beograda dodeljuje se i dalje u oblasti 'apstraktna radiofonija.'“ (Maglov i Ćirić 2021).

³³⁰ Svakako, možemo napraviti razliku između muzike komponovane za radio drame (primenjene muzike) i eksperimentalne radiofonije kao specifične zvučne forme koja se može shvatiti kao poseban vid samostalnih akustičkih ostvarenja – radijske muzike.

³³¹ O akuzmatici videti u odeljku o Pjeru Šeferu i konkretnoj muzici.

uslovima radijskog prenosa, u radijskom prostoru, to jest na svim mestima gde se radio čuje (upor. Black 2014: 3). Prema Mihalju Rataju (Mihal Rataj), radio-art označava medijsku umetničku formu u kojoj su jasno ispoljene eksperimentalne tendencije, koja je fokusirana na razvijanje zamisli medijski uslovljenih akustičkih kompozicija, nezavisnih od standardizovane 'mejnstrim' medijske produkcije, a set kreativnih zamisli pokriva potencijale radija kao medija sposobnog da stimuliše uspon i komunikaciju nezavisnih umetničkih formi (Rataj 2010: 89). Ovome je bliska i definicija Kolina Bleka (Colin Black), koji ističe da „radio-art može da bude shvaćen kao interdisciplinarna umetnička forma koja obuhvata aspekte muzike i medijskih umetnosti“ (Black 2014: 7). Argument za razumevanje eksperimentalno-radiofonjskih dela na liniji Fibigovih i Blekovih pomenutih odrednica, validan je tim pre što se u nekolicini izjava autora i teoretičara koji su o radiofoniji pisali može pronaći svojevrsno insistiranje na materijalno-tehnološkoj odrednici ove forme:

Akustička umetnost predstavlja simbiozu lingvističko-zvučnih svetova i zvučnu organizaciju uz pomoć elektronske tehnike. Njeno senzitivno uho je mikrofoni; njeni mediji za snimanje su audio traka, kasete, ploče, mikročipovi; zvučnici su njena usta preko kojih govori; jedna od njenih utopija je soba za slušanje, dostupna svima: radio (Котевска 2015: 116).

U ovoj definiciji karakteristično je da su materijalno-tehnološke i medijske karakteristike istaknute u prvi plan, dok su sadržajne karakteristike pomenute tek u opštem smislu „lingvističko-zvučnih svetova“. Prema Fibigu, ova vrsta okrenutosti materijalnim (koje bih nazvala pre svega medijskim) odrednicama, upadljiva je specifičnost Ars akustike. Šening je smatrao Ars akustiku autonomnom formom u odnosu na književnost, dramu i muziku. On i njegovi saradnici izbegavali su priklanjanje kako formama bliskim književnosti, tako i muzici, a urednici su za rad na radiju i sa radijskom tehnologijom podjednako angažovali pesnike, kompozitore, izvođače, zvukovne umetnike i konceptualne umetnike koji dolaze iz polja vizuelnih umetnosti (upor. Fiebig 2015: 204). Cilj je bio da se pruži specifično radijska umetnička forma, koja je zvučala drugačije od onoga što se može čuti na koncertima, videti u pozorištu ili čuti na poetskim večerima (Isto). Ovaj pristup se može okarakterisati kao dovoljno otvoren da bi uključio dela pretežno zasnovana na jeziku, kao i čisto zvučna i/ili anegdotska dela (Fiebig 2015: 204). Kako je istakao Šening, „(z)a Ars akustiku, svi čujni

elementi su komponente jednake vrednosti. Akustička umetnost je *melting pot* heterogenih akustičkih elemenata“ (Schöning 1999: 26, upor. Fiebig 2015: 204).³³²

Među ovim brojnim terminima, te u kontekstu u kojem ih autori koriste, uočavam sledeće karakteristike:

1) S obzirom na to da je istorijski najstarija radiofonska forma radio-drama, kada se pored pojma radiofonije nađu odrednice kao što su „u užem smislu“, „eksperimentalna“, „apstraktna“, ovi nazivi pozicioniraju formu o kojoj je reč u odnosu na početne postulate govorne radio-drame. Čak i nakon uspostavljanja dramaturških karakteristika govorne, specifično radijske drame, postoji određena tenzija između ove i eksperimentalne forme, koja je, kako ćemo videti, bila naglašena i prilikom osnivanja *Radionice zvuka* (1985).

2) U pitanju je umetnička forma organizovanog zvuka u kojoj autori povlače paralele s muzikom, povremeno se oslanjajući na preklapanja s istorijom avangardne i eksperimentalne muzičke prakse, kao i na poređenje formi određenih radiofonskih ostvarenja s tradicionalnim muzičkim oblicima. U pomenutim terminološkim konstrukcijama, ovo je karakteristično, na primer, u slučaju „radiofonsko muzičkog“, „radiofonskih kompozicija“ ili „radiofonijske muzike“.

3) Bilo koja da je referentna tačka – drama (književnost) ili muzika –radijski stvaraoci težili su da se u dramaturgiji njihovih ostvarenja iskoriste specifične mogućnosti koje dopuštaju radijski uređaji. U tom smislu, stremili su ka autentično radijskoj umetnosti. Kod određenih autora to je prevashodno bila autentično radijska drama (Деполо 1999), a kod drugih akustička umetnost koja ne referira ni na književnost, ni na dramu, ni na muziku, odnosno, koja je specifično radijska umetnička forma (Schöning 1999, Fiebig 2015). Međutim, termini poput Ars akustike postali su vremenom istorijski ograničeni na tendencije koje su bile negovane u okviru Studija za akustičku umetnost (*Studio Akustische Kunst*) pod vođstvom Klauša Šeninga (Klaus Schöning), koji je ovu formu tako imenovao. Druge vodeće ličnosti, poput Hajdi Grundman (Heidi Grundmann), urednice serije *Kunstradio – Radiokunst* u okviru kanala za kulturu ÖI austrijskog javnog medijskog servisa ÖRF, distancirale su se od koncepta koji je propagirao Šening, pa su svoju praksu definisale radije kao radio-art (Rataj

³³² U pitanju je citat iz teksta objavljenog u pratećoj knjižici kompakt disk izdanja reprezentativnih radiofonskih ostvarenja po Šeningovom izboru. U ovo izdanje uvršteno je i ostvarenje Arsenija Jovanovića, kao jedinog autora s prostora bivše Jugoslavije (upor. Schöning 1999).

2010). Ipak, Ars akustika je ime koje je priznato u međunarodnim okvirima i koje je ponela i međunarodna grupa eksperata na ovom polju u okviru Evropske radiodifuzne unije (1989).

Imajući u vidu različite probleme terminologije i kategorizacije radiofonijskih praksi, kao i usmerenost disertacije ka radiofoniji koja se može shvatiti na liniji elektroakustičke muzike, opredelila sam se za upotrebu termina eksperimentalna radiofonija, pri čemu podrazumevam onaj vid ove prakse koji se može razumeti kao tejp-muzika, odnosno, kao forma srodna elektroakustičkoj muzici. Biram ih u odnosu na druge termine s obzirom na to da smatram da za razliku od (manje obuhvatnog) termina Ars akustika, dolazi do izražaja priroda medija za koji je ova forma istorijski neizostavno vezana. Pored toga što je istaknut sam medij, istaknuta je i uloga zvuka (radio + *fonija*), kao i težnja za eksperimentom i istraživanjem karakterističnim za stvaraoce na ovom polju, bez obzira na potencijalna razilaženja njihovih poetika ili estetičkih shvatanja.³³³ Na taj način, akustička, medijska i eksperimentalna određenost ove umetničke prakse obuhvaćene su sintagmom eksperimentalna radiofonija.

³³³ Marija Ćirić, na primer, ističe da eksperimentalnost kao stvaralački postupak nije kvalitet koji je karakterističan isključivo za ovo žanrovsko polje, već može biti prisutna i u drugim radiofonijskim oblicima (upor. Ćirić 2015: 108). Tako je, na primer, reditelj Darko Tatić zapamćen kao izrazito eksperimentatorski nastrojen stvaralac (Ćirić 2015: 108, Maglov i Malavrazić 2019). Međutim, iako sklon eksperimentu, ovaj autor bio je pre svega okrenut eksperimentu na polju kolažnih radiodramskih ostvarenja, a ne generalno eksperimentu sa zvukom, zbog čega inicijalno nije pružio podršku osnivanju serije *Radionica zvuka* Dramskog programa Radio Beograda (upor. isto; o osnivanju ovog serijala biće više reči u daljem tekstu). S druge strane, pojedini autori koji su napravili pionirske i avangardne poduhvate na polju umetnosti na ovim prostorima, ne smatraju ideju eksperimentalne umetnosti blisku svojoj poetici. Tako, na primer, kompozitor i višemedijski umetnik Vladan Radovanović, autor radiofonskog muzičko-poetskog ostvarenja *Malo večno jezero*, ističe: „Ja nisam za upotrebu termina 'eksperiment', posebno u okviru avangardne umetnosti. Zbog toga što značenje toga izraza - koje je pokus, proba, isprobavanje nečega što se zatim procenjuje da li nas zadovoljava i možemo li ga prihvatiti - podrazumeva da se eksperiment primenjuje u procesu stvaranja u celokupnoj umetnosti, od Starih Grka do danas“ (Maglov i Radovanović 2019; Maglov 2020: 13). Ivana Stefanović, u kontekstu pojašnjenja modernističkog usmerenja njene uredničke politike za vreme angažovanja u *Radionici zvuka*, ističe: „Ja to vreme ne nazivam ni avangardom niti volim da koristim reč eksperiment. Tada je, prosto, dominirao modernistički način mišljenja.“ (Maglov i Stefanović 2019). Više o eksperimentu i eksperimentalnom videti u: Миладиновић-Прица 2018, Radovanović 2018.

7.1.1. Radiofonija je muzika?

Pre 40 godina ja sam znala da se kolege pitaju „šta to Ivana radi?“ i da je odgovor „nemam pojma, pravi neke kolaže ali to nije muzika“. Činjenica da sam pre dve godine dobila Mokranjčevu nagradu za Veliki kamen a da se ona daje za kompoziciju – odražava to ogromnu promenu. U tom smislu to je pobeda mog stava. Radiofonija jeste vrsta muzičke umetnosti. I bila je uvek.

Ivana Stefanović (Maglov i Stefanović 2019)

Eksperimentalna radiofonija se argumentovano može shvatiti kao umetnost bliska elektroakustičkoj i konkretnoj muzici, pre svega zbog stremljenja pojedinih aktera na ovom polju (poput Šeninga) da pripoje radio art istoriji zapadnoevropske umetničke muzike.³³⁴ Ova forma, zbog toga što je najmanje zavisna od literarnog predloška, semantičkog značenja i narativnog postupka,³³⁵ može da bude shvaćena i kao najbliža muzici, pre svega elektroakustičkoj/tejp-muzici (upor. Radovanović 2010: 39, Ћирић 2015). Iako su se u njoj okušali autori različitih profila, karakteristično je da su najbrojnije doprinose ovoj formi dali upravo profesionalni kompozitori. Stoga je razumljivo tumačenje Nede Depolo, prema kojoj pomenuta forma podrazumeva „doslovno“ komponovanje u „zvuku“ (Деполо 1999: 61) i pisanje „zvukom“ (Isto: 196), to jest zvučnim materijalom koji čine zvuk, muzika i reč, pri čemu je reč shvaćena kao auditivni, a ne semantički potencijal (Isto: 196). Ukupan postignuti rezultat poredi se s polifoničnošću karakterističnom za muzička dela (Isto: 126–127). Metaforična poređenja s komponovanjem muzike bila su podstaknuta tehničkim unapređenjima, a pre svega usavršenim režijskim studijskim stolom (miks-pultom) i višekanalnim sistemom, koji su omogućili virtuoznost u montaži (Isto: 60).³³⁶ Miroslav Jokić je istakao da je eksperimentalna forma bliska muzici utoliko što su njeni obrasci zasnovani na naporu autora da „korpus zvuka organizuje po principima muzičkog komponovanja: ritam, melodija, dinamika, tempo i slično i da mu da neki od muzičkih oblika, rondo, fuga...” (nav. prema Ћирић 2015: 106).

³³⁴ Šeningovoj aktivnosti biće posvećen poseban odeljak ovog poglavlja.

³³⁵ Ana Kotevska je, u kontekstu objašnjenja radiofonskog ostvarenja Ivane Stefanović *Veliki kamen* u produkciji Radio Beograda, nagrađenog na festivalu *Prix Italia* 2017. godine, upotrebila formulaciju „naracije koja ne priča priče (pozajmljen od teoretičarke književnosti Dubravke Đurić), izjednačavajući ovu formulaciju i ideju muzike *par excellence*, jer takva naracija ostavlja neverbalne „otiske u duši“ (Kotevska 2019: 288). Iako se ovde odnosi na tumačenje konkretnog, odabranog ostvarenja, smatram da ova formulacija uspešno pojašnjava specifičnu organizaciju materijala i njegov „put“ i „učinak“ u određenom vremenskom intervalu, karakteristično za dela eksperimentalne radiofonije.

³³⁶ Prema Malavraziću, montaža u eksperimentalnoj formi je bila tako komplikovana da je nekad jedan minut u njenoj realizaciji oduzimao više vremena nego snimanje tradicionalne drame u celosti (upor. Малавразић 1999: 29).

Kao što je istakao Vladan Radovanović, kategorija radiofonskog muzičkog se menjala u praksi brže nego što ju je bilo moguće teorijski pojmiti i definisati, a time i razumeti (upor. Radovanović 1979: 35). Možda je ono što je nedostajalo bio upravo podsticaj da se na ovu temu misli sa pozicije muzikologije, interdisciplinarno ukrštene sa teorijama medija i tehnologije, odnosno mišljenja o muzici nakon medijskog obrta. „Muzičko radiofonsko“ je, prema mišljenju Radovanovića, bilo samo „formalna klasa koja je pokrivala neodgovarajući sadržaj i mnoge zabune“, u vidu „neorijentisanog stvaraoča“ i onih „koji te nedovoljno određene oblasti vrednuju“ (Radovanović 1979: 36).³³⁷ To je ovog autora podstaklo da se pozabavi definisanjem koncepta muzičkog radiofonskog. Nakon detaljnije rasprave o specifičnostima radiofonskog izraza, on je izveo sledeće odrednice koja dela karakterišu kao radiofonsko muzička: 1. muzički stil ili pristup u kojem je zadržan zvuk kao osnovni konstitutivni element i u kojem se pretežno razrađuje bar jedan parametar, dok su ostali podređeni, 2. ovaj muzički stil ili pristup ostvaren je pomoću medijskih tehnologija i približen zvučno-organizovanom vidu, neostvarivom van tog medija, 3. semantički elementi, iako mogu biti prisutni, nisu dominantni i trebalo bi da budu bar delimično transformisani, 4. dinamika odgovara normama radija, a trajanje prosečnoj dužini programskih blokova (prema Isto: 39; Radovanović 2010: 41).

Prema Radovanovićevom mišljenju, ovakva radiofonska dela spadaju u okvire tejp-muzike. Ova kategorija obuhvata „bilo na koji način dobijene zvukove koji završavaju na tonskom nosaču“, pa time i „konkretnu i elektronsku metodu“ (Radovanović 2010: 39). Iako je radiofonija namenjena emitovanju preko radija, Radovanović smatra da bi se ona mogla svrstati u tejp-muziku pošto nastaje na isti način i snima se na traku (Isto). Ono što razdvaja radiofonska od drugih elektroakustičkih ostvarenja jeste činjenica da su ona nastala isključivo pomoću medija radija i kroz njega (Radovanović 1979: 38; Radovanović 2010: 39, istakla M.M.). Pošto je mogućnost izvođenja elektroakustičkih kompozicija uživo unapređena, granice radiofonskog su se suzile tako da obuhvataju segmente iz elektroakustičkih tehnologija (konkretne, elektronske, sintetizerske, kompjuterske) koji se ne mogu izvoditi uživo (1979: 38–39; 2010: 39). To su „složeniji zvukovi električkog porekla, snimljeni i transformisani šumovi okoline i reči, analizirani i sintetizovani zvukovi pomoću kompjutera i vokodera“ (Isto), kao i „one nadređene strukture koje daju postupci pomenutih tehnologija:

³³⁷ Međutim, treba imati u vidu da su eksperimentalna ostvarenja mahom pripadala kategoriji radiostereofonskih dela. Kategorija je ukinuta onda kada je stereofonija postala standard u ukupnom radiofonskom stvaralaštvu. Monofonija se od tada upotrebljavala u slučaju kada je trebalo postići željeni umetnički efekat, slično odluci savremenih filmskih autora da se film realizuje u crno-beloj tehnici (upor. Malavrazić 1999: 24).

od klasičnih – kakve su jukstapozicija, superpozicija, transformacija i transfiguracija – do onih koje obezbeđuju kompjuterski programi“ (Isto: 39–41). Pošto se oni ne mogu izvoditi uživo, spadaju, prema Radovanovićevom mišljenju, u kategoriju muzičko radiofonskog. Pritom, treba imati u vidu da je autorova primarna namera u tekstu (1979) da radiofonsko muzičko diferencira u odnosu na radiofonsko dramsko.³³⁸

Među karakteristikama muzičkog radiofonskog, koje je ponudio Vladan Radovanović, polovina ih je neizostavno vezana za medij. Prema Radovanoviću, neophodno je da muzički stil ili pristup budu ostvareni pomoću medijskih tehnologija, ostvarenje nije moguće realizovati van datog medija, a njegova dinamika i trajanje planiraju se u skladu s normama radijskog prenosa. Stoga je radio sa svojim tehnološkim karakteristikama i institucionalizovanim vremenskim okvirima predviđenim za emitovanje programskih celina, neophodan uslov za zamišljanje i realizaciju radiofonskog ostvarenja. Drugim rečima, specifično radijska umetnost nije namenjena koncertnom podijumu, galerijskim ili teatarskim izvođenjima, ili poetskim večerima, već pre svega mediju radija i radijskom prenosu.³³⁹ Ostvarivanje zvučnih formi radija, potvrdilo je dalekovidu pretpostavku Rikarda Švarca, o kojoj je bilo reči u petom poglavlju, da će se u budućnosti doći i do „prave radiomuzike“, koja nije uslovljena samo tehničkim progresom, već i ostalim „kulturnim manifestacijama na drugim područjima nauke i umetnosti“ (Švarc 1932–33: 50).

U tom smislu, do eksperimentalne forme radiofonije nije se moglo doći pre medijskog obrta i, posebno, pre usavršavanja magnetofonske trake. Međutim, dok se sama radiofonska forma opire svrstavanju u jasne kategorizacije, jer je u biti interdisciplinarna umetnička praksa na preseku muzike, književnosti, drame i poezije, smatram da argumenti koje su izneli pomenuti autori sasvim podržavaju razmatranje onih aspekata radiofonije koji svedoče o muzici nakon medijskog obrta. U daljem tekstu se fokusiram na radiofonske forme u kojima

³³⁸ Na ovom mestu, zadržavam se na definisanju radiofonsko muzičkog, odnosno, onih karakteristika radiofonskih ostvarenja koje dozvoljavaju da ona budu prepoznata kao muzička.

³³⁹ Napominjem da se ovo odnosi na period analognog kreiranja radijske umetnosti, kao i da se, sa remedijacijom radiofonske umetnosti u digitalno okruženje (u produkciji i recepciji), pokazalo da se radiofonija „osamostalila“ od radija i kao medija i kao institucije, što znači da je ipak postala „samodovoljna forma“ i prepoznatljiva zbog svojih specifičnih estetskih ili formalnih karakteristika i onda kada nije „sastavljena“ iz delova magnetofonske trake, već pomoću digitalne tehnologije (Fiebig 2015: 204). Ovu pojavu je na karakterističan način predvideo Vladan Radovanović. Pitajući se šta će ostati od tipično radiofonskog ukoliko nove tehnologije omoguće sprovođenje svih zamisli u realnom vremenu, Radovanović je primetio: „...moguće je da tehnički napredak ipak ukine radiofonsko time što će ono biti prevaziđeno i postati sadržaj nekog novog medija“ (2010: 41). Ova „situacija“ prevođenja umetničke forme u novi medij – njena remedijacija – desila se upravo u gornjim graničnim godinama perioda koji obuhvata ova disertacija (sredinom i krajem devedesetih godina) kada dolazi do reinvenije eksperimentalne radiofonije u digitalnim uslovima, nakon nestajanja dramskih studija u okrilju javno finansiranih radio stanica, u kojima su snimana radiofonska ostvarenja (prema Mauruschat 2019: 273).

preovladava muzičko mišljenje i na njihovo razumevanje u kontekstu produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi u drugoj polovini 20. veka, uz neophodne reference ka drugim umetničkim formama koje su deo predistorije eksperimentalne radiofonije (npr. radio-drama).

7.2. Medijski obrt i eksperimentalna radiofonija

Eksperimentalna radiofonija imala je dva izvorna podsticaja, čiji su tokovi počeli da se ukrštaju šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. Jedan od njih svakako dolazi iz pravca književnosti i pozorišta, da bi se u okviru organizacione strukture dramskih redakcija radijskih programa izdvojile eksperimentalne tendencije koje su, usled pojave novog medija – televizije – bile usmerene ka istraživanju granica medija radija. S druge strane, još od nastanka radija, kompozitori i umetnici drugih profila eksperimentisali su s radijskom tehnologijom u potrazi za novim zvučnim prostorima. Ove tendencije tekle su paralelno, a tokom šezdesetih godina sabiraju se u okviru Studija za akustičku umetnost Zapadnonemačkog radija (WDR, Westdeutscher Rundfunk) sa sedištem u Kelnu. Urednik ovog studija, Klaus Šening, osnivač i dugogodišnji rukovodilac grupe Ars akustika pri EBU (Rataj 2010: 23), jedan je od najčešćih inostranih saradnika beogradskih stvaralaca na polju radiofonije. U slučaju eksperimenata u studiju, ključni tehnološki preduslov bio je početak upotrebe magnetofona u civilnoj upotrebi.

7.2.1. Magnetofonska revolucija 1948. godine

Kako je istaknuto u prvom i četvrtom poglavlju, kao godinu medijskog obrta u muzici sam označila pojavu fonografa (1878) zbog toga što se sa njim prvi put pojavila mogućnost snimanja i reprodukcija zvuka.³⁴⁰ U poslednjoj deceniji 19. veka takođe je začeta mogućnost magnetnog snimanja, koja je usavršavana u narednim decenijama. Svako usavršavanje uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka – fonografa, gramofona, magnetofona – moglo bi se shvatiti kao svojevrsan obrt u dotadašnjim mogućnostima realizacije zvučnog zapisa, ukoliko se zanemari početna pretpostavka da je obrt zaista ona pojava koja se simbolično može shvatiti kao prekretnica. Dok su argumenti u prilog ovoj pretpostavci predočeni u odgovarajućim poglavljima, na ovom mestu ću se zadržati na početku upotrebe magnetofona u civilnom

³⁴⁰ Podsećam na to da je i Pjer Šefer, čija se aktivnost delimično razmatra u ovom poglavlju, smatrao pojavu fonograf prekretnicom: „Kao što se to često dešava u ovakvoj avanturi gde, ujedno iznenada i postepeno, mašina daje novi potencijal ljudskoj aktivnosti, nismo imali vremena da budemo zadivljeni otkrićem, jer smo bili tako zauzeti pokušajima da ga unapredimo“ (Schaeffer 2017: 46).

sektoru i 1948. godini kao simboličnoj za početak eksperimentalne radiofonije. Prema Miroslavu Jokiću,

suština magnetofonske revolucije sadrži se u mogućnosti presnimavanja s magnetofona na magnetofon i u fleksibilnom nosaču zvuka (...) na koji je zvuk nasnimavan. (...) Paralelnom reprodukcijom snimaka sa dva magnetofona u sistemu presnimavanja stvoreni su uslovi za kombinovanje različitih zvučnih senzacija, odeđivanje njihove dužine, i promenu mesta zvučnih sadržaja (Jokić 1994: 12–13).

Upravo zbog mogućnosti koje su se otvorile za radiofoniju s upotrebom magnetofona, pojedini autori smeštaju početke radiofonije upravo u 1948. godinu, kada i početak konkretne muzike (Weiss 2001: 3, Котевска 2015: 115, 121, Srećković 2015: 117–120).³⁴¹ Termin „konkretna muzika“ (*musique concrète*) predložio je Pjer Šefer iste godine, „s ciljem da se snimi konkretan zvuk, bez obzira na njegovo poreklo, iz koga su potom apstrahovane muzičke vrednosti koje on potencijalno sadrži“ (Schaeffer 2017: 7, 38–39, Schaeffer 2012). Upravo su Šeferovi eksperimenti u radijskom studiju bili ključni kako za izum konkretne muzike (Dack 1994, upor. Srećković 2011b), tako i za razvoj nove zvučne igre na postulatima koje je uspostavio Šefer (upor. Schöning 1986, Fiebig 2015). Ove forme zavise od mogućnosti rada s trakom i manipulacije zvukova različitog porekla kombinovanjem različitih zvučnih uzoraka u procesu montaže. Prema Šeferu, značaj magnetofona je važan iz perspektive produkcije kao i recepcije: u slučaju „pravljenja“ ili analiziranja zvuka magnetofon je laboratorijski alat, dok je u slučaju slušanja magnetofon uređaj koji omogućava pripremu uha za zvučnu percepciju van uobičajenih konteksta i za usmeravanje pažnje na sam zvuk (Schaeffer 2017: 16). Magnetofon je, dakle, mašina za dekonstektualizaciju zvukova (Isto), koja ima vrline Pitagorine zavese: može da kreira nove fenomene, ali iznad svega nove uslove za njihovo razmatranje (Isto: 69).

Dalja usavršavanja magnetnog snimanja i izuma višekanalnog magnetofona doveli su do kompletne upotrebe stereofonije (o čemu je bilo reči u četvrtom poglavlju).³⁴² Zahvaljujući stereofonskoj tehnici—bilo je moguće ostvarenje nekih od ideja o zvučnoj umetnosti „predviđenih“ futurističkim manifestom (upor. Деполо 1999: 49–51). Stereofonija je bila

³⁴¹ Biljana Leković (Srećković) navodi i mišljenja prema kojima ista godina predstavlja rođenje zvukovne umetnosti (Srećković 2015: 119). Alen Vajs (Allen Weiss) ističe da je iste godine (02. 02. 1948) zabranjeno izvođenje radijskog izvođenja ostvarenja *To Have Done With the Judgment of God* Antonena Artoa (Antonin Artaud) (Weiss 2001: 3). Godine 1948. Šefer je realizovao svoju „radiofonsku operu“ *La Coquille à Planètes* (Dack 1994: 4). Kako napominje Kotevska, interesantno je da je i kompozitorka Ivana Stefanović, prva urednica *Radionice zvuka* i autorka o čijem će radiofonskom opusu još biti reči, rođena 1948. godine (Котевска 2015: 121).

³⁴² Podsećam da se primena stereofonskog načina snimanja postaje dominantna početkom šeste decenije, a u Radio Beogradu rani eksperimenti sa stereofonijom počinju 1959. godine. Više o tome u daljem tekstu.

ključna u razvoju Nove zvučne igre u Nemačkoj, odnosno eksperimentalne radiofonije uopšte (upor. Schöning 1969: 9), pre svega zbog mogućnosti stvaranja „osobnog akustičkog prostora“ (Malavrazić 1999: 20). Naime, zahvaljujući stereo snimku i odgovarajućim zvučnicima moguće je dočarati zvučnu pozornicu, stvaranjem utiska o preciznoj lokalizaciji određenih zvučnih segmenata (Holmes 2006: 183). U praksi, rezultat stereofonije je takav da se stvara distanca između slušoca i uređaja, te da se slušaočev unutrašnji doživljaj prostora prenosi u stvarni prostor koji nastaje između dva zvučna izvora i u kojem se predstavljene zvučne informacije ponovo uspostavljaju (Schöning 1969: 9). Međutim, ovo ispitivanje mogućnosti medija radija, koje je i podstaklo predstavnik Nove zvučne igre da se pomere od tradicionalne, govorne radio drame (Isto: 10), bilo je podređeno zamisli krajnjeg umetničkog poduhvata: „Stereofonska drama nije prvenstveno tehnički, već dramaturški problem“ (Деполо 1999: 45). Najzad, usavršavanje magnetofona *Nagra* značilo je mogućnost kvalitetnog snimanja na terenu, te „hvatanje“ zvukova prirode, svakodnevice i savremenog života s namerom da se ovaj zvučni materijal iskoristi u izgradnji radiofonskih kompozicija. Prenosni portabl magnetofon omogućio je izlazak iz studija i beleženje široke palete zvukova specifičnih za određene lokacije i događaje. Multiplikacija zvučnih planova i raznovrsnost njihovih međusobnih uodnošavanja uticali su na kompleksnost konačnog radiofonijskog rezultata.

7.2.2 Pjer Šefer i konkretna muzika

Šeferove inicijalne ideje bile su, od sredine četrdesetih godina 20. veka, ukorenjene u radiofonskoj praksi (Dack 1994: 4).³⁴³ Kako je sam autor istakao, privlačili su ga šumovi i moć sugestije, dobro poznati u radiofonskom delu (Schaeffer 2017: 532).³⁴⁴ U skromno opremljenom radijskom studiju, gde je imao na raspolaganju osciloskop, mikrofone i mašine za snimanje (Isto: 533), Šefer je eksperimente započeo od zvukova snimljenih na ploči, bez koje se metod rada u konkretnoj muzici ne bi razvio (Schaeffer 2017: 310). U procesu u kojem se na snimljenom disku ponavljao isti zvučni obrazac, desio se zvučni fenomen sličan tejp-lupu (*tape-loop*). Iako ovaj repetitivni zvučni događaj, dobijen pomoću snimka na disku, nije mogao da bude rastavljen na svoje delove i potom obrađivan i montiran na različite načine (što će biti moguće tek sa pojavom magnetofonske trake),³⁴⁵ repeticija je bila ključna

³⁴³ U pitanju je produkcija radio-drama, za koje je Šefer obezbeđivao zvučne efekte i muziku.

³⁴⁴ Nije jasno, prema mišljenju Kolina Bleka, da li je Šefer uopšte bio upoznat sa svim prethodnim radijskim eksperimentima, pa, sledstveno tome, ni da li su oni uticali na njegov rad, ali je on svakako te prakse odveo korak dalje koristeći kompleksniju montažu i tehnike manipulacije zvukom (Black, nav. prema Fiebig 2015: 204).

³⁴⁵ Još jednom, konkretan primer iz umetničke prakse ukazuje na to kako je određen medij – u ovom slučaju nosač zvuka u vidu gramofonskog diska – podstakao određen kreativni rezultat. Eksperimentisanjem sa

za ekstrahovanje „nečega“ iz zvučnog kontinuuma (Isto). To „nešto“ bilo je rezultat slušanja usmerenog na sam zvuk, što je Šefera, uz dalji razvoj metoda konkretne muzike, vodilo ka akuzmatskom slušanju. Ovaj metod slušanja:

iscrpljivanjem radoznalosti postepeno postavlja zvučni objekat kao koncept vredan proučavanja za sebe, a uz pomoć pažljivijeg i tačnijeg slušanja, otkriva nam malo po malo svo bogatstvo ovog načina percepcije (Isto: 66).

Slušanje bez vidljivog izvora zvuka karakteristično je za slušanje muzike nakon medijskog obrta, s obzirom na to da i u slučaju slušanja radija i gramofonskih ploča čulo sluha postaje jedino „odgovorno za percpeciju koja je normalno podržana drugim senzornim dokazima“ (Isto: 64).³⁴⁶ Za razliku od slušanja „uživo“, poput slušanja koncerta u koncertnoj dvorani, gde je slušalac prisutan svim svojim čulima, angažovanje isključivo jednog čula dovodi do radikalne transformacije psihološkog polja (Isto: 54). U slučaju slušanja vokalne, instrumentalne ili vokalnoinstrumentalne muzike putem radija ili gramofonske ploče (odnosno, remedijalizovane muzike), slušalac ipak relativno lako može da prepozna izvor zvuka. Šefer je težio ka tome da zvukove dekontekstualizuje, kako bi slušanje postalo „čisto slušanje“, bez identifikacije zvučnih izvora, osetljivo na varijacije u zvučnom signalu (više u Schaeffer 2017: 64–69). Šefer je, međutim, istakao da krajnji cilj nije usmeravanje istraživanja zvuka ka objektu za sebe, već ka objektu kao činu (grupne) komunikacije (Isto: 19). U Šeferovom diskursu ispoljava se odlučnost da se ne razdvaja slušanje zvuka od njegove proizvodnje, odnosno-recepcija od produkcije (Isto: 16, 14, 69).³⁴⁷

Karakteristično je da je Šefer smatrao mikrofonom instrumentom slušanja (Isto: 59), koji ima transformativnu moć. Naime,

mikrofon ne dodaje ništa zvuku, ali ga hvata poput neobičnog čina slušanja, u kojem normalan balans između onoga što prati muzički zvuk (šumovi, šuškanje, odlazak ljudi [iz koncertne sale, MM], nepravilnosti itd.) i vrednost samog zvuka, na koju ukazuje partitura, može biti radikalno promenjen (Isto: 55).³⁴⁸

repeticijom zvuka snimljenog na ploču, Šefer je mogao da otkrije akustičke i umetničke potencijale rada sa ponovljenim zvukom, te da stekne ideju o potencijalnim rezultatima rada sa rastavljenim i ponovo kombinovanim delovima zvučnog uzorka. Dalji korak u eksperimentima sa modifikovanjem snimaka konkretnih zvukova, Šefer je mogao da preduzme tek sa pojavom magnetofona i magnetofonske trake. Dakle, medij gramofonske ploče je, kroz eksperimente sa njegovom upotrebom, izrodio jednu do tada nepoznatu ideju o načinu rada sa zvukom. Ta ideja nije bila ostvariva u celosti, dok se nije pojavio drugi medij – magnetofon – koji se, iako ni njegova prvobitna namena nije bila vezana za umetnički rad sa zvukom, kroz eksperimentalni rad pokazuje kao sredstvo kojim je moguće ostvariti Šeferove umetničke zamisli (upor. Fiebig 2015: 203).

³⁴⁶ Jedna od specifičnosti radija jeste u tome što je moguće postići utisak prostornosti pomoću zvuka, što je nadomeštalo nedostatak vizuelne predstave i stavljalo fokus isključivo na zvuk i zvučanje (Srećković 2011: 151).

³⁴⁷ „Zvuk nije ni samo objektivni zvuk niti subjektivna reakcija, već suptilna veza između njih“ (Dack 1994: 8).

³⁴⁸ Šefer je mikrofon poredio sa mikroskopom i kamerom. U slučaju zvuka, efekat je bio dobijanje utiska prostora, ali i osveščivanje njegove kompleksnosti i slojevitosti (upor. Srećković 2011b: 151).

Detaljnije razmatrajući na koje načine je snimljeni zvuk drugačiji od zvuka koji slušamo uživo, Šefer navodi: 1. transformaciju akustičkog prostora/reverberaciju, 2. okruženje, 3. centriranje (postavljanje zvučne slike u planove), 4. uvećanje (fokus na detalje), „nijansiranu“ vernost zvuka³⁴⁹ kao pet dimenzija u reprodukciji snimljenog događaja, to jest u transformaciji zvučnog objekta u koji je ovaj događaj preveden, fiksiran, i spreman da se čuje ponovo (Isto: 52–57).

Iako je, dakle, Šefer bio fasciniran medijem radija, evidentno je da su njegove preokupacije pre bile na strani muzičke umetnosti i sprovođenja modernističkog projekta (Srećković 2011a) u muzici. Štaviše, Šeferove „kasnije težnje da sistematizuje zvukove u obuhvatnu muzičku teoriju ili 'solfeđo set'“ (Fiebig 2015: 203) kako bi zamenio tradicionalni pandan u muzičkoj umetnosti, kao i naponi da se inkorporiraju elektroakustički muzički studiji u institucije muzičkog obrazovanja, zasenili su, prema Fiebigovom mišljenju, njegove početke utemeljene u radijskom okruženju. Šeferovo opredeljenje bilo je da se upiše u stranice muzičke, a ne specifično radijske umetnosti. Privrženost muzici očita je i u odabiru terminologije. Na primer, ranije pomenuto ujedinjavanje različitih umetničkih polja sprovodi se putem principa „radiofonskog kontrapunkta“, kako ga je nazvao Šefer (nav. prema Srećković 2011: 150). Ili, na primer, seriju od osam jednočasovnih eksperimentalnih radiofonskih epizoda, *La coquille à planètes*, Šefer je opisao kao „sveobuhvatnu radiofonsku operu“, potvrđujući svoj muzički način mišljenja (Srećković 2011: 152).

Najzad, kako su pojedini autori primetili (Dack 1994: 5, Hagelūken 2006: 16, Fiebig 2015: 204), Šeferova odluka da dekontekstualizuje zvučni uzorak u smislu da poreklo konkretnog zvučnog uzorka bude izbrisano, a da se zvuk posmatra isključivo kao gradivni materijal za dalji (umetnički) rad, svedoči o Šeferovom priklanjanju muzičkoj (elektroakustičkoj) strani i sužavanju mogućnosti radiofonskog izraza sačinjenog iz muzike, govora i buke. Ukoliko je cilj bio da se stvori specifično radiofonska umetnost, čini se da je Šefer značajno suzio mogućnosti za to (upor. Fiebig 2015: 204). U tom smislu, Šefer je, čini se, zaista razmišljao u koordinatama institucije muzičke umetnosti, što je i njegov rad nakon 1948. godine potvrdio. Međutim, sam razvoj eksperimentalne radiofonije od kraja šezdesetih godina 20. veka, kao da je ukazao i na potencijale ove liminalne umetničke prakse da bude shvaćena kao jedan vid elektroakustičke muzike, odnosno kao vid „muzike budućnosti“.

³⁴⁹ Diskusiju o vernosti/verodostojnosti zvuka videti u Schaeffer 2017: 56–57. Uporediti sa diskusijom o *Hi-Fi* tehnologiji u četvrtom poglavlju disertacije.

7.2.3. Radio-drama

Mogućnosti radiodramskih stvaralaca u prvoj polovini 20. veka bile su uslovljene ograničenjima tadašnje tehnologije, koja je dozvoljavala isključivo izvođenje iz studija. Prvi korak u osvajanju autonomije specifično radiofonske drame u odnosu na pozorište bilo je stvaranje originalnog radiodramskog teksta. Analogno tome, radio-drama je u svom osnovnom obliku bila razumevana kao tekst drame. Rečima Đorđa Malavrazića:

Odjednom, tek što je to postala, radio drama više nije bila samo nova forma dramske literature; ona je postajala nova forma umetnosti *tout court*, autohtono, sušto radiofonsko stvaralaštvo, koje u specijalno pisanom tekstu, bar jedno vreme, nalazi najboljeg saveznika za veliku avanturu sopstvenog osamostaljenja (Malavrazić 1999: 14-15).

Neda Depolo je svojevremeno istakla da „radio-drama nije tekst, nego je njegov 'tekst' snimljena traka“ (Деполо 1999: 55), te da je „radio-drama auditivno delo“ u kojem se cene svi pojedinačni elementi radiofonskog izvođenja, a ne samo literarna osnova dramskog zbivanja (Isto: 122). O izbegavanju povezivanja sa književnošću kao da govori i zamena termina radio pisac i radiofonska književnost (*littérature radiophonique*) terminima radio-autor i radiofonsko ostvarenje (*création radiophonique*) šezdesetih godina (Isto: 197). Prema mišljenju Nede Depolo, radio je trebalo da bude „centar iz kojeg će da zrači stvaralaštvo radija, umetnost radija. (...) Na ljudima je iz radija da govore o umetnosti radija, a ne o radiju u službi umetnosti“ (Isto: 55, istakla M.M.). U tom smislu, ona smatra pogrešnim reći da je radio u službi umetnosti, te da je njegova funkcija da prenosi umetnost stvorenu na drugom mestu (Isto: 55), kao što je to bio slučaj s adaptacijama postojećih književnih i dramskih tekstova. Ipak, kako će kasnije biti razmatrano u kontekstu osnivanja *Radionice zvuka*, otpor samostalnoj, zvučnoj umetnosti radija opstao je gotovo do kraja 20. veka. Može se reći da su stremjenja Nede Depolo, koja su uticala i na usmerenja radiofonskog stvaralaštva u Radio Beogradu, bila dvojaka: na jednom planu je težnja da se prigrle izražajne mogućnosti koje nudi medij radija, te da se umetnost radio-drame postavi kao zasebna umetnička forma u odnosu na pozorišnu dramu³⁵⁰ i literarni predložak; s druge strane, indikativno je da je kao jedan od ciljeva postavljeno negovanje domaćeg stvaralaštva.³⁵¹

³⁵⁰ Pored toga, veći domet radija doprinosi i tome da se šira publika upozna s ređe izvođenim i manje zastupljenim autorima i ostvarenjima (upor. Деполо 1999: 43).

³⁵¹ „Prava autentična kreacija i invencija ogledaju se u negovanju nacionalne literature“ (Деполо 1999: 97). U praksi je ovaj cilj ostvaren već sedamdesetih godina, kada su polovinu repertoara Dramskog programa činila dela jugoslovenskih autora (Isto). Na prvom posleratnom konkursu Radio Beograda je za najbolju proglašena

Govorna drama je bila primarna forma radijske umetnosti u posleratnom periodu i u drugim evropskim zemljama. Na primer, u Zapadnoj Nemačkoj, govorna drama bila je usmerena ka aktivnostima 'reedukacije', u skladu s tekućim procesom denacifikacije.³⁵² Zbog toga, govorna radio drama bazirana na zapletu smatrana je najadekvatnijom u ispunjenju ovog cilja (Hagelüken 2006: 10). Ekspanziju i popularnost radio-drame pedesetih i šezdesetih godina ograničila je pojava televizije, medija koji je zadatak prvobitno namenjen radio-drami ispunjavao na adekvatniji način i time privlačio publiku. Istovremeno, dolazi do pada popularnosti govorne drame jer njena uloga – bilo da je to upoznavanje s literaturom, bilo da je emitovanje motivisano idejama o 'reedukaciji' – više nije nezamenljiva (Isto: 13).³⁵³ Pojava televizije usmerava stvaraocima na ubrzano ispitivanje onih mogućnosti izraza koje su svojstvene mediju radija, što je značilo traženje daljih koraka na putu eksperimentalnih radiofonских istraživanja. Izuzeće od trke za komercijalnim uspehom i institucionalna podrška državno finansiranih stanica u kojima se deo budžeta odvajala za negovanje eksperimentalnih tendencija, stvorili su plodno tle za kontinuiran razvoj ove prakse.³⁵⁴

Tražeci specifično radijsku varijantu dramske umetnosti, stvaraoci su bili okrenuti ka dramaturškim rešenjima koja su isticala potencijale radijskih uređaja – pre svega mikrofona – za prevashodno intimni, psihološki nijansirani izraz. Koristeći ovu, kao i druge tehničke osobenosti medija radija, poput stereofonije koja je nedostatak vizuelne dimenzije nadomestila slojevitošću montirane zvučne slike koja je davala utisak dubine i širine prostora, stvaraoci su pronalazili rešenja kako da govornu dramu učine specifično radijskom formom, istovremeno iznalazeći nove oblike u kojima literarni predložak postaje manje važan u odnosu na akustičku tvorevinu u kojoj govor češće ima zvučno, a ne semantičko značenje.

radio-drama *Lekcija* Bogdana Jovanovića, emitovana 1954. godine. Domaći autori su u centru pažnje od pedesetih godina, premijerna emitovanja smatrana su ekskluzivnim kulturnim događajima, a posebno je značajan uticaj tada mladih autora koji su svojom aktivnošću usmerili ovaj segment radiofonijskog stvaralaštva: Radomira Konstantinovića, Miodraga Đurđevića, Đorđa Lebovića, Aleksandra Obrenovića, Zvonimira Kostića, Miodraga Pavlovića, Arsenija Jovanovića (Isto: 96–98, 139).

³⁵² Nasuprot nacionalsocijalističkim idealima izgradnje nacionalnog nemačkog identiteta, ideološki okvir posleratne i hladnoratovske politike obeležio je proces denacifikacije, koji je sproveden kroz „transcendiranje predratnog i ratnog nacionalno-rasnog identiteta“ (Nikolić 2015: 142). Na planu međunarodnih razmena i saradnji, bila je istaknuta i uloga *Darmštatskih letnjih internacionalnih kurseva za novu muziku (Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)* (Isto). Više o ovome u daljem tekstu.

³⁵³ Hagelüken pojašnjava da su slušaoci sve ređe pratili govorne radio drame zbog prijemčivosti televizijskih programa, što je vodilo ka rekonceptualizaciji radija (Hagelüken 2006: 13). S druge strane, kako je televizija komercijalni medij, u znatno većoj meri nego što je to radio, ova promena koncepta dozvolila je u neku ruku više slobodnog prostora u odnosu na zahteve tržišta, ili bar više kreativne slobode za radijske programe (upor. Ђурић 2015: 112).

³⁵⁴ Detaljnije o ovoj istoriji i različitim oblicima radio drame u Nemačkoj videti u: Hagelüken 2006.

Okretanje od dominacije literarnog predloška ka „tekstu“ snimljene trake, koje je posledično vodilo ka eksperimentalnoj radiofoniji, možemo razumeti kao medijski obrt.

7.3. Klaus Šening: Ars akustika u perspektivi zapadnoevropske muzike

Reči, šumovi, zvukovi, razvili su jedan poseban život, kakav do tada nije bio čut. Eksperiment, koji je započeo za pisaćim stolom, nastavljen je u studiju.

Klaus Šening (Schöning 1969: 11)

Kao i *Radionica zvuka* gotovo dve decenije kasnije, *Studio za akustičku umetnost* u okviru Zapadnonemačkog radija institucionalno je bio vezan za dramski, a ne muzički departman i postepeno je prerastao u zaseban departman paralelan sa Elektronskim studiom osnovanim 1951. godine (Rataj 2010: 66). U ovom institucionalnom okruženju, Šening se ogradio od literarne radio-drame, usmerivši se ka razvijanju Ars akustike i oslanjajući se, između ostalog, na rezultate istraživanja Pjera Šefera. Naime, iako se Pjer Šefer nije dalje posvetio radiofoniji na način na koji je bio posvećen reformulaciji muzičkog kanona, poklonicima *nove zvučne igre* u Nemačkoj je Šeferov odnos prema zvučnom objektu poslužio kao podsticaj za rekonceptualizaciju radiofonskih ostvarenja tokom šezdesetih i sedamdesetih godina (Fiebig 2015: 204). Dok je Šeferova praksa, prema Fiebigovom mišljenju, prerasla u neku vrstu estetičke dogme, s čvrstom orijentacijom prema elektroakustičkoj muzici i redefinisanoj kanona zapadnoevropske umetničke muzike, Šening je izbegavao takvu vrstu estetičkog određenja, a praksu eksperimentalne radiofonije definisao pre svega u odnosu na medij radija, to jest u odnosu na materijalno-tehnološke karakteristike radiofonske prakse (Isto). Međutim, to ne znači da je Šening sasvim izbegavao paralele između muzike i *nove zvučne igre*, odnosno saradnje s muzičarima. Naprotiv, Šening je bio osnivač i urednik posebne serije pod nazivom *Kompozitori kao stvaraoci zvučne igre* (*Komponisten als Hörspiel Macher*).³⁵⁵ Prema Andreasu Hageliku, fraza iz naslova pomenute Šeningove serije, (*Kompozitori kao stvaraoci zvučne igre*), kao i serijala *Muzika kao Hörspiel – Hörspiel kao muzika* (*Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*), ilustruju paralele koje su se javljale između nove muzike (*Neue Musik*) i nove zvučne igre (*Neue Hörspiel*) (Hagelüken 2006: 14).

Jedna od tih paralela svakako se može uočiti u težnji ka univerzalnom umetničkom jeziku koji su delili stvaraoci na oba umetnička polja. Projekat denacifikacije posleratne

³⁵⁵ O razlikama termina zvučna igra (*Hörspiel*), nova zvučna igra (*Neue Hörspiel*) i literarna drama u Šeningovom diskursu, videti u Rataj 2010: 49–50.

Nemačke, kome su bile podvrgnute i govorne drame pedesetih godina, obuhvatao je i *Darmštatske internacionalne letnje kurseve za muziku*. Prema Ričardu Taruskinu, ciljevi ovih godišnjih okupljanja bili su: 1) propagiranje američkih političkih i kulturalnih vrednosti u generalnom naporu saveznika da reedukuju nemačku populaciju u pripremi za uspostavljanje demokratskih institucija i 2) obezbeđivanje mesta sastanka za muzičare iz bivših fašističkih ili okupiranih zemalja, gde su mogli muzički da se reedukuju kroz ovladavanje stilovima i tehnikama koji su bili zabranjeni (vidi Taruskin 2009: 20–22).

Sanela Nikolić ističe da je, kao deo hladnoratovske politike denacifikacije nemačkog identiteta, postojala težnja ka uspostavljanju internacionalnog statusa muzičkog jezika, oslobođenog nacionalnih pretenzija (upor. Nikolić 2015: 142). Na planu eksperimentalne radiofonije uočena je slična tendencija. Dok su klasične govorne i dokumentarne radio-drame bile snimane na jeziku autora i/ili radijskih kuća u čijoj su produkciji nastajale, te su prilikom emitovanja na inostranim radio-stanicama zahtevale prevod na lokalni jezik, u eksperimentalnoj radiofoniji glas je mahom tretiran neverbalno, te nije bilo potrebe za prevodom (Maglov i Malavrazić 2019, Maglov i Jerković 2019). Pošto se u eksperimentalnoj radiofoniji odustaje od literarnog predloška, „u radiofoniji dolazi do traženja puta ka umetničkom jeziku univerzalnih osobina putem komunikacije zvučnim simbolima – znacima i značenjima“ (Jokić 2008: 636). Prema Šeningu, konverzija u jezik koji svako razume jeste utopija mnogih umetničkih artikulacija u 20. veku (Schöning 1986).

U eksperimentalnim neoavangardnim ostvarenjima, radio je korišćen kao instrument već od pedesetih godina. Neki od primera takvih ostvarenja su *Imaginary Landscape No. 4* za 12 radio-prijemnika Džona Kejdža (1951), *Radio Happenings* Kejdža i Mortona Feldmana (1966–67), *Kurzwellen* za šest svirača i kratkotalasni radio (1968–69), *Spiral* za solistu sa kratkotalasnim prijemnikom (1968) i *2Pole* za elektronijum, elektrokord i kratkotalasni radio (1970) Karlhajna Štokhauzena (prema Srećković 2011: 149). Međutim, razlika između radiofonjskih dela i nekoliko navedenih primera evidentna je već iz njihovih naslova. Radio je korišćen kao jedan od instrumenata u sastavima za koje su kompozicije napisane, te je njegov tretman takav da emitovan zvuk s radio prijemnika služi kao gradivni materijal u celini ostvarenog dela (upor. Kursell i Schäfer 2018). Pored zainteresovanosti za radio u smislu instrumenta koji donosi nov zvučni kvalitet i sadržaj, pojedini kompozitori su se takođe

primarno interesovali za kreiranje zvučnih ostvarenja u radijskom studiju i u pomenutim estetičkim usmerenjima kakva je Šening podsticao u okviru svog uredničkog projekta.³⁵⁶

Prema Rataju, Šeningova koncepcija pomenute serije, kao i Ars akustike uopšte, ukazuje na potrebu za institucionalnim povezivanjem s istorijom zapadnoevropske muzičke kulture, pre svega u vezi s konceptom autora i njegovog/njenog dela kao zatvorenog, definitivnog umetničkog artefakta koji je spreman za analizu (Rataj 2010: 67). Na svojevrsno konstruisanje tradicije, prema Rataju, upućuje Šeningovo referiranje na *Umetnost buke* Luidija Rusola, projekta o kojem je bilo reči u petom poglavlju, kao 'korena' Ars akustike. Rusolova zamisao omogućila je „fundamentalnu estetičku transformaciju termina 'zvuk' u 20. veku i uvećanje zvučnog arsenala“, zbog čega je Šening smatrao ovaj manifest teorijskom bazom akustičke umetnosti (Isto: 67–68). Pored toga, Šening se poziva na aktivnosti Šefera, Anrija i Kejžza. Može se primetiti da Šeningovo nastojanje da integriše praksu Ars akustike u istoriju avangarde donekle evocira Kejžzovu sopstvenu mitologizaciju, otkrivanje „pogodne prošlosti (*suitable past*)“, te uspostavljanje „novih veza sa onim umetničkim praksama koje su do tada bile marginalizovane“ u sklopu odbacivanja tradicionalnih i kanonizovanih estetičkih vrednosti (Miladinović 2009: 258). Ključna istorijska figura u narativu o Kejžzovom retroaktivnom kreiranju uzora i uspostavljanju imaginarne tradicije njegove poetike bio je francuski kompozitor Erik Sati (Erik Satie).³⁵⁷

Komplementarne karakteristike između nove muzike i *nove zvučne igre* mogle bi se uočiti na planu istraživanja i proširenja zvučne građe, kao i načina njene organizacije, a ne samo na osnovu evokativnih naslova serijala, Šeningove tendencije ka uspostavljanju evolutivne linije od evropske avangardne umetnosti do Ars akustike, kao i ka uvezivanju sa zapadnoevropskom muzičkom kulturom ispoljavanjem afiniteta ka figuri autora. Ipak „radijske institucije su sporo uvodile trendove u usponu u novoj muzici u produkcije nove zvučne igre“ (Hagelüken 2006: 18).³⁵⁸ Međutim, do osamdesetih godina 20. veka, kada su pokrenute *Radionica zvuka* (1985) i serijal *Kunstradio – Radiokunst* urednice Hajdi Grundman (1987, ÖRF), uočava se promena u diskursu koja se pre svega odnosi na izbegavanje potenciranja figure autora kao determinišuće za delo, pri čemu se delo razume

³⁵⁶ Kompozitori čija su dela bila emitovana od 1969. do 1985. godine bili su, između ostalog, Mauricio Kagel (Mauricio Kagel), Bernd Aloiz Cimerman (Bernd Alois Zimmermann), Klarenz Barlou (Clarence Barlow), Džon Kejžz, Vinko Globokar, Huan Aljende-Blin (Juan Allende-Blin) i drugi (Schöning 1986).

³⁵⁷ Teze o Kejžzovom „izmišljanju tradicije“ iznela je muzikološkinja Jan Pasler (Jann Pasler) 1994. godine (Miladinović 2009: 258). Kejžz i Sati su imali specifično mesto i u programu *Radionice zvuka*, o čemu će biti reči u pregledu ostvarenja prezentovanih u ovom serijalu.

³⁵⁸ Detaljnije poređenje između nove muzike (*Neue Musik*) i nove zvučne igre (*Neue Hörspiel*) – eksperimentalne radiofonije videti u: Hagelüken 2006: 14–19.

kao otvorena celina koja se dovršava na strani slušaoca, o čemu će biti više reči u odeljku o recepciji. Ipak, i za koncepciju radiofonijske umetnosti Hajdi Grundman bilo je neophodno uvezivanje s istorijom evropske avangarde, s tim da je njen izbor pao na Marinetijev manifest *La radia* i ideju o istraživanju komunikativnih aspekata specifičnosti radija kao medija (Rataj 2010: 70). Fokus je bio na konceptu radija kao javnog kulturalnog prostora i konteksta, kao i na novoj senzibilnosti karakterističnoj za moderno iskustvo koje je Marineti uočio istražujući potencijale novog medija tridesetih godina (Isto, uporedi sa petim poglavljem). Ipak, Ratajevo razumevanje Šeningovog koncepta dela kao (završenog) „opus“ potrebno je uzeti s oprezom. U predgovoru zbirci eseja o *novoj zvučnoj igri*, Šening upravo ističe da ovi tekstovi, kao i nove zvučne igre, „menjaju ustaljene slušalačke i čitalačke navike“, te da aktiviraju i izazivaju recipijenta kao „koautora“, „saigrača“, „sagovornika“ (Schöning 1969: 7).

7.4. Počeci eksperimentalne radiofonije u Radio Beogradu i politika 'otvaranja': figure, relacije, mreže

Uvek postoje ljudi odgovorni za muziku (...) Oni su neophodni za razvoj procesa koji se ne bi mogao odvijati drugačije. Pokrovitelj je bez sumnje demokratizovan. Nije više prosvetiteljski princ. Ali zajednica pokrovitelja, u krajnjoj liniji, počiva na promoterima s privatnim ili administrativnim budžetima.

Pjer Šefer (Schaeffer 2017: 515–516)

Težnje ka pomeranju granica sa radiofonskog izraza i ka eksperimentima sa zvukom, a u korak s tehnološkim inovacijama, pojavljivale su se sporadično, ali uporno u Radio Beogradu već od šezdesetih godina 20. veka. Sva su ona predstavljala predistoriju usmerenja koja će biti sistematski i organizovano podsticana u okviru *Radionice zvuka* (1985). Rečima Ivane Stefanović, „ona je *de facto* postojala u različitim oblicima i pre svog osnivanja“ (Maglov i Stefanović 2019). Pojedini autori su već tada su realizovali radiofonske eksperimente i stvarali emisije i sadržaje koji se nisu uklapali u standarde klasične, govorne radio-drame. Ovi poduhvati su se do 1985. godine pojavljivali sporadično, u skladu s interesovanjima i nastojanjima autora. Prva urednica serije, kompozitorica Ivana Stefanović, objašnjava:

Kada je 1985. formirana *Radionica zvuka* ona je bila posledica nečega što se već uveliko radilo u Dramskom programu i na programima Radio Beograda uopšte. Dakle, autori su već uveliko istraživali zvuk a među tim autorima (...) bilo je manje muzičara, a više onih drugih profesija. Svi reditelji koji su radili u Dramskom programu bili su i pre formiranja *Radionice zvuka* veliki inovatori, bavili su se istraživanjima u oblasti zvuka. Da spomenem samo neke: Darko Tatić, Boda Marković, Arsenije Jovanović... Od muzičara, kompozitora, najvažniji je bio

Vladan Radovanović mada sam se u jednom trenutku, sredinom sedamdesetih, pojavila i ja sa svojim skromnim istraživanjima (Maglov i Stefanović 2019).

Pored ovih autora, Stefanovićeve je takođe izdvojila aktivnosti Vuka Vuča (Maglov i Stefanović 2019), Ivane Trišić, Petra Teslića, Nade Bjelogrić, Olge Brajović, Miroslava Jokića, Nede Bebler, Branislave Stefanović, Jasmine Zec, Ivane Vujić, čija su dela bila „modeli i uzori najvišeg nivoa za ono što bi *Radionica zvuka* htela da ostvaruje” i/ili „nagoveštaji postupaka i načina mišljenja koji obećavaju“ (upor. Stefanović 1985: 56).

Na primer, serija *Eksperimenti i ostvarenja*, aktuelna tokom šezdestih godina 20. veka, bila je posvećena upravo predstavljanju novih dometa u oblasti radiofonije (Деполо 1999: 103; Јокић 2008: 483; Maglov i Stefanović 2019). Jedan od najzastupljenijih autora u ovom serijalu bio je reditelj i pisac Vuk Vučo (upor. Јокић 2007: 218-219, Maglov i Stefanović 2019). Međutim, trake na kojima su ove emisije snimljene u međuvremenu su obrisane, te se emisije danas više ne mogu rekonstruisati (Maglov i Jerković 2022). Dok su u okviru pomenute serije publici bila prezentovana najnovija dostignuća na polju radiofonije, kontinuitet produkcije u redovnom programu nije dozvoljavao slobodan prostor za taj istraživački rad koji je do radiofonijskih prodora dovodio.³⁵⁹ Ta ostvarenja postala su fundus koji je predstavljao bazu programske šeme *Radionice zvuka*.

Prema mišljenju Ane Kotevske, posleratna istraživanja zvuka i projekti koji su iz toga izrasli nisu bili spontani procesi, već je bila reč o „nedeklarisanoj, prećutno dogovorenoj politici 'otvaranja', čiji su glavni zagovornici, pre svih, bili Aleksandar Acković i Gojko Miletić“ (Kotevska 2015: 118–119).³⁶⁰ Gojko Miletić je jedna od figura koje su učvrstile institucionalne okvire za dalji razvoj radiofonije u Srbiji, jer je njegov dolazak u Radio Beograd bio presudan za konačno formiranje Dramskog programa 1976. godine, na čijem je čelu bio do 1982. godine (više u Jokić 2008: 523–538).³⁶¹ Među istaknutim urednicima koji su u instituciji bili prisutni po političkoj liniji, bio je i Aleksandar Acković, osnivač i prvi glavni urednik Trećeg programa (1965), osnivač istoimenog časopisa (1969) i podržavalac inicijative Vladana Radovanovića za osnivanje Elektronskog studija Radio Beograda

³⁵⁹ Zvučna istraživanja su uticala povratno i na klasične govorne radio-drame, pa i na program u celini (Деполо 1999: 61).

³⁶⁰ Utisak Ivane Stefanović o posleratnom, socijalističkom periodu bio je da su „urednici [bili] daleko profesionalno odgovorniji i prosvetljeniji, pa čak i oni koji su bili smatrani političkim urednicima“ (Maglov i Stefanović 2019).

³⁶¹ Detaljnije o pokušajima ustanovljenja i konačnog pokretanja Dramskog programa videti u Јокић 2008: 511–544.

(1972).³⁶² Prema Radovanoviću, tek je Acković imao razumevanja za njegovu ideju (Radovanović 2015: 81), a Malavrazić ističe da studija „ne bi bilo da Aleksandar Acković to nije izdejstvovao“ (Maglov i Malavrazić 2019/). Prema Malavrazićevom zapažanju, Acković je:

imao taj senzibilitet, umeće da prepozna šta je na vrhu vremena i da to ovde sprovede, a imao je istovremeno autoritet starog komunista i čoveka koji je za vreme rata bio zatočen u logoru Dahau, i stekao veliki kredibilitet. Bilo je onih koji su napadali Treći program zbog hermetičnosti, zbog elitizma, s obrazloženjem da to nije za slušaoce i da to ne može da razume radnička klasa, znate. Ali, onda su se sudarali sa njegovim autoritetom (Isto).³⁶³

S druge strane, Ivana Stefanović je jednom prilikom istakla:

Sećam se tri žene, urednice na radiju i televiziji. Jedna je Mira Daleore, muzička urednica III programa, druga je Zora Korać, urednica kulture na televiziji, i treća Neda Depolo, dramaturg u Dramskom programu radija. Tim ženama svi mnogo dugujemo mada ih nedopustivo malo spominjemo. Zašto su važne? Jer su sve tri, svaka sa svog mesta, vodile jasnu kulturnu politiku, širile granice saznanja, neprekidno podržavale umetnike, mlade kompozitore, stvaraoce i izvođače (Radovanović 2015).

Urednici koji su delovali na različitim pozicijama, bili su, dakle, zaslužni za sprovođenje odluka o tome kojoj vrsti sadržaja, estetike, projekata težiti, a kojima ne. Arsenije Jovanović bio je stalni saradnik Televizije i Zore Korać, istakao je da je ona okupljala darovite mlade ljude, poput Gorana Paskaljevića i Lordana Zafranovića, kao svoju radnu snagu. Jovanović je ovo smatrao neobičnim s obzirom da je Koraćeva bila supruga narodnog heroja i visokog partijskog funkcionera Dušana Koraća, a da su pomenuti reditelji „duboko u sebi bili disidenti. Ja sam bio apsolutni disident, antikomunista“ (Maglov i Jovanović 2019).

O tome kako vizija pojedinca u uredničkom timu može da povede čitav program ka pomacima svedoči delatnost Nede Depolo. O njenim shvatanjima radio drame kao

³⁶² Acković je podžavao angažovanja pisca Radomira Konstantinovića. Prisećajući se svog rada u redakciji Trećeg programa Radio Beograda, Konstantinović je, između ostalog, rekao: „Ja sam čovek koji je imao kuću. (...) Imati kuću, to znači imati ljude kojima je stalo do tebe, do pravog tebe, onoga koji nešto radi ili pokušava da radi. Na mene se Aleksandar Acković, sjajan čovek, koji je, siguran sam, tu s nama, ljutio, izvikivao se, grdio me ako mu dam samo 150 strana za to tromesečje. Nekoliko puta smo se i posvađali. (...) Bez preterivanja, mislim da mnoge stvari, bez nje, kuće, ne bih učinio. Ne zato što bih imao mogućnosti da spojim svoj rad sa svojim hlebom, ja sam bio 40 godina profesionalac, znači nadničar, već zato što bih na nekom drugom mestu teško imao ovakav podsticaj.“ Govor „Imao sam kuću“ na svečanosti povodom sto brojeva časopisa *Treći program* 17. januara 1995 (Malavrazić 2004: 349).

³⁶³ Za razliku od Prvog i Drugog programa, kojima je jedan od ciljeva bila popularizacija muzike i znanja o muzici široj publici, Treći program je od svog osnivanja bio usmeren ka prezentovanju aktuelne, posleratne evropske i američke avangarde, eksperimentalne muzike, minimalizma, kao i eksperimentalnog džez-a i *world* muzike (Medić 2021: 486).

prevashodno radijske umetnosti, a ne kao teksta, te o pravovremenom shvatanju ne samo tehničkog, već i umetničkog i dramaturškog značaja stereofonije, već je bilo govora u prethodnom toku rada. U tom smislu, Depolo je dovela do daljeg utvrđivanja specifično radiofonske umetnosti, a svakako je bila među prvim urednicima koji su utvrdili „neminovni pravac promena“ (Малавразић 1999: 20).³⁶⁴ Uz to, kao urednica, dramaturškinja i/ili rediteljka, Neda Depolo bila je uključena u značajan broj međunarodno prepoznatih radiofonskih ostvarenja,³⁶⁵ a neka od njih je inicirala i/ili sugerisala važnost njihove realizacije.³⁶⁶

U razmatranju figura čiji je rad na različite načine pripremao teren za *Radionicu zvuka*, Ivana Stefanović ističe ulogu Nade Starčević, muzičke urednice dramskih emisija od šezdesetih godina. Iako, nije samostalno potpisala nijednu autorsku radiofonsku ili eksperimentalnu kompoziciju, bila je „najvažniji deo ekipe, pomagala je rediteljima da zvukom oblože svoje zamisli i tekstove i zato je mnogima otvorila sve prozore i vrata u istraživanju zvuka“ (Maglov i Stefanović).³⁶⁷

Mira Daleore rukovodila je Muzičkom redakcijom Trećeg programa. Takođe, bila je inicijatorka i organizatorka serije ciklusa koncerata savremene muzike *Muzika*

³⁶⁴ O značaju Nede Depolo, te o njenom načinu rada i aktivnostima, videti u prilogu knjige njenih napisa, gde je priređivač Đorđe Malavrazić uključio tekstove pisane u znak sećanja nakon njene smrti (1999: 202–246). O doprinosu Nede Depolo osnivanju Dramskog programa videti Јокић 2008: 511–522. Poseban treba istaći i njen rad na istoriografiji radiofonije u domaćim i svetskim okvirima, te prilježno čuvanje podataka koji su neredovno unošeni u kartoteku Radio Beograda. Recimo, Malavrazić navodi primer druge sveske izdanja *Festival jugoslovenske radio-drame*, u kojem je Depolo unela i imena urednika (nadomeštajući njihov nedostatak u prvoj svesci, koju je takođe priredila), za koja nije bio običaj da se unose u kartoteku, s obzirom na ponešto „ignorantski stav“ prema ovoj profesiji (upor. Малавразић 1999: 35–36). Govoreći o izuzetnom prevodu radiofonskog ostvarenja *Pod mlečnom šumom* britanskog pesnika Dilana Tomasa (Dylan Thomas), koje je za Radio Beograd uradio Svetozar Brkić, Zoran Jerković je istakao da je imao dosta muka dok nije pronašao podatak o tom prevodu, izostavljenom s kartona trake, među spisima Nede Depolo (Maglov i Jerković 2019).

³⁶⁵ Od osam nagrađenih ostvarenja na festivalu *Prix Italia* (koliko ih je osvojeno za vreme njenog angažovanja u Radio Beogradu), Neda Depolo je potpisala njih pet kao urednik, koautor ili koreditelj. Upor. reč Zorana Popovića na komemoraciji Nede Depolo (Деполо 1999: 202–203).

³⁶⁶ Na primer, *Malo večno jezero* Vladana Radovanovića nastalo je na podsticaj Nede Depolo koja je predložila da se Radovanovićeви zapisi snova (kojima se autor bavi od 1953. godine, a koji sakupljeni i u izboru objavljeni u knjizi *Noćnik*) rade kao radiofonsko delo (upor. Maglov i Radovanović 2020). Međutim, Radovanović takođe ističe da je sav rediteljski posao samostalno obavljao: „Jesam pristao da se i Neda Depolo potpiše kao reditelj, ali je istina da sam sve odluke u tom smislu sam donosio“ (Isto). Gotovo svi sagovornici sa kojima sam razgovarala za potrebe ove disertacije, istakli su aktivnost Nede Depolo kao nezaobilazan doprinos ukupnoj produkciji Radio Beograda (Maglov i Jerković 2019, Maglov i Malavrazić 2019, Maglov i Stefanović 2019, Maglov i Jovanović 2019). Jovanović smatra svoju saradnju s Depolovom retkom i srećnom okolnošću, s obzirom na njenu posvećenost umetničkoj saradnji, koju ilustruje činjenica da je bila u stanju da kasno uveče ubaci u sanduče na kućnoj adresi napisane komentare o onome što je čula ranije u toku dana i promislila, kako bi autor sledećeg dana mogao da ih pročita (Maglov i Jovanović 2019).

³⁶⁷ Na primer, Nada Starčević je bila koautorica, s Darkom Tatićem i Petrom Marićem, eksperimentalne radio-drame Borislava Pekića, *Metastaza*, koju je realizovala ekipa Radio Beograda u WDR studiju 1986. godine. Ovo ostvarenje nagrađeno je na festivalu *Premios Ondas* u Barseloni.

danas/Muzička moderna, koji su emitovani na Trećem programu. Prve dve godine od osnivanja ciklusa (1967), koncerti su bili praćeni tribinama na kojima se raspravljalo o izvedenim delima. Od ove prakse odustalo se od 1969. godine, ali su u pauzama prenosa koncerata ili nakon njega emitovani prevodi naučnih studija, razgovori s kompozitorima, izvođačima, muzikolozima (više u: Медић 2015b: 141–176, 2017: 192–206). Prema mišljenju Ivane Medić, Mira Daleore imala je svest o „prosvetiteljsko-edukativnoj 'misiji' ovog ciklusa“, evidentnu kako iz njegove koncepcije koja je uključivala razgovore i kritičke osvrtne na repertoar, tako i iz sačuvanih pisanih tragova o serijalu (Медић 2015b: 155).

Moderator tribina *Muzika danas/Muzička moderna* (1967–1969) bio je Pavle Stefanović, muzički pisac, teoretičar i estetičar.³⁶⁸ Pavle Stefanović je još jedna figura koja je na indirektni način, kao estetičar i kritičar, uticala na atmosferu koja je podržavala nove, istraživačke tendencije u umetnosti.³⁶⁹ Đorđe Malavrazić je istakao da je Stefanović bio glavni protagonist stvaralaštva za kakvo se i sam Malavrazić zalagao, a što je značilo podršku modernističkim tendencijama u posleratnoj umetnosti, poput serijalne i konkretne muzike, apstrakcije u slikarstvu, te eksperimentalizma.³⁷⁰ S obzirom na to da je još 1954. Stefanović prestao da bude zaposlen u Radio Beogradu, te da je preminuo 1985. godine, Malavrazić napominje da ovaj erudita nije direktno uticao na njegov rad i urednička stremljenja, ali da su „indirektno ti uticaji bili veoma jaki“ i da je sa Stefanovićem u idejnom i estetskom smislu osećao „veliku bliskost“ (Maglov i Malavrazić 2019). Malavrazić ističe Stefanovićevo viđenje konkretne muzike kao „najvišeg dometa moderne muzike“ (Isto), a artikulaciju fenomena proširenja ukupnog zvučnog polja kao „preobražaj muzike iz samo tonske umetnosti u (...) integralno zvučnu umetnost“ (prema Малавразић 2017: 73, upor. Микић 2017: 235–242).³⁷¹ Preobražaj od tonske umetnosti ka zvučnoj umetnosti takođe sa može razumeti kao efekat medijskog obrta u muzici i mišljenju o muzici, a interesantno je da je Stefanović vrlo rano i pronicljivo uočio značaj medija radija i za proširivanje zvučnog

³⁶⁸ Više o Stefanovićevom angažovanju pri pomenutom ciklusu u: Медић 2017.

³⁶⁹ O kompleksnoj aktivnosti Pavla Stefanovića na različitim poljima umetnosti i kulture, videti u: Маринковић и Јанковић-Бегуш 2017. U istom zborniku nalazi se i tekst Đorđa Malavrazića posvećen Stefanovićevom angažovanju na radiju (Малавразић 2017).

³⁷⁰ „Ja mislim da kod nas nema takvog primera, ne samo u okviru muzičke umetnosti, nego i kulture u celini, da je neko od početka bio tako dosledno na strani svih tih (neo)avangardnih pravaca, koji su se pokazali plodnim i kasnije bili kanonizovani kao klasika, pa su danas deo velike istorije umetnosti“ (Maglov i Malavrazić 2019).

³⁷¹ Vesna Mikić ističe da je Stefanović tek sporadično, u kritičkim napisima, pisao o elektronskoj i konkretnoj muzici, tokom šezdesetih godina. Smatrao je „artificijelnu“, „laboratorijski“ proizvedenu muziku prirodnim sledećim korakom u evoluciji muzike, što takođe možemo razumeti iz perpektive efekata medijskog obrta. Stefanovićevo pozicija prema elektronskom i konkretnom zvuku pogotovo je upečatljiva ukoliko se ima u vidu da je debata o elektronskoj muzici potrajala u domaćoj sredini gotovo do poslednje decenije 20. veka (prema Микић 2017: 239).

polja, što je idejna sfera eksperimentalne radiofonske forme. Može se dodati da je indikativno što je Stefanović pisao i o radu Arsenija Jovanovića, prepoznavši njegov rediteljski jezik i posebno učinak konkretne muzike u televizijskom ostvarenju *Vrtovi predgrađa*, ističući osobenosti Jovanovićeve poetike (Stefanović 1982: 303–307).

Imajući u vidu diskrepancu između muzičkih radnika na radiju i onih na Muzičkoj akademiji (Maglov i Stefanović 2019), Stefanović je očito bio figura koja kontinuirano podstiče diskurse o avangardnim tendencijama u muzičkoj, ali i drugim umetnostima, te time doprinosi ukupnoj klimi u kojoj se podrška novim izrazima stvara, kako je to očito bio slučaj u Radio Beogradu. Kako Ivana Stefanović pojašnjava:

Razmak između nas koji smo radili u medijima i onih koji su radili na Akademiji ili u institutima bio je prilično veliki. Po nekoj prethodnoj tradiciji, te pozicije su bile čak i blago antagonizovane. U medijima se radilo praktično. Svakog dana ili svake nedelje trebalo je nešto isporučiti u program: emisiju, dramu, prilog, kritiku, prikaz... (...) Danas ona tenzija koju sam maločas spomenula, više ne postoji. Odnosi su potpuno drugačiji, potpuno preoblikovani (Maglov i Stefanović 2019).

Pomenuti razmak između poslenika na ove dve institucije posredovan je u odnosu prema radiofoniji, koja je, kako pominje Ivana Stefanović, „trpela neku vrstu lakog nipodaštavanja“ i nije bila „notirana u muzičkoj teoriji ili muzikološkoj nauci“ (Maglov i Stefanović 2019). Arsenije Jovanović takođe ne pamti da se o radiofoniji pisalo, već se seća samo utisaka o delima koje je čuo u razgovorima (Maglov i Jovanović 2019). S jedne strane, promenu prema radiofonskom stvaralaštvu evidentnu danas možda možemo razumeti upravo iz perspektive medijskog obrta u mišljenju o muzici, zahvaljujući kojem se specifičnosti ove umetničke forme mogu razumeti upravo na osnovu specifičnosti njene medijske određenosti. Kao što je o tome diskutovano u drugom i trećem poglavlju disertacije, digitalizacija analognih sadržaja – njihova remedijacija – omogućila je pristupačnost zvučnih ostvarenja koja je prethodnih decenija bilo moguće čuti samo onda kada su najavljena u radijskom programu ili traženjem pristupa trakama pohranjenim u Fonoteci Radio Beograda. Dostupnost ostvarenja nije značila samo skretanje pažnje na (retko čuta) dela, već je i olakšavala mogućnost njihovog analitičkog sagledavanja.³⁷²

³⁷² Podsećam na to da su se (slučajno ili ne) komplet od pet kompakt-diskova reprezentativnih dela *Radionice zvuka* (20 godina *Radionice zvuka* 2005) i prva studija posvećena problemu radiofonske umetnosti objavljena u muzikološkom časopisu (Ћирић 2005) pojavili iste godine i to tek u prvoj deceniji 21. veka. Iako ne mora da znači da je studija nužno podstaknuta kompakt-disk izdanjem, s obzirom na to da je njena autorka bila saradnica *Radionice zvuka*, ova podudarnost je svakako intrigantna i simptomatična.

S druge strane, negativna recepcija radiofonskih ostvarenja može biti shvaćena kao odjek drugačijih estetičkih usmerenja negovanih na Muzičkoj akademiji/Fakultetu muzičke umetnosti³⁷³ spram onih kojima su bili skloni kompozitori angažovani pri Radio Beogradu. Na Trećem programu razgovaralo se o temama koje se tiču nove zvučne estetike, preispitivali su se poreklo i kriza tonalnog sistema, razmatrali su se novi sistemi notacije, aktuelna stanovišta o tradiciji, antitradiciji i progresu u modernoj muzici, kao i percepcija nove muzike, što su „naprednije teme od onih koje su se izučavale na beogradskoj Muzičkoj akademiji u to vreme“ (Medić 2021: 495). Dok su, u istorijskoj perspektivi, kompozitori angažovani pri pomenutoj visokoškolskoj ustanovi „uglavnom bili eksponenti konzervativnije, umereno-modernističke struje, te su preferirali klasične formalne obrasce i tradicionalniji instrumentarijum“, kako primećuje Ivana Medić, „(...) kompozitori zaposleni na Radio Beogradu i u JRT imali su mogućnosti da rade u studiju, da se bave elektronskom muzikom, da eksperimentišu sa različitim načinima sintetisanja i oblikovanja zvuka“ (Medić 2015b: 147–148). Na primer, Vladan Radovanović, čije su umetničke zamisli bile u mnogo čemu ispred njegovih savremenika, ne samo u Jugoslaviji, već i šire (Emmery 2021: 512, 539–540), ne bi nikada imao istu podršku i odgovarajuću platformu na Muzičkoj akademiji, koja je bila mnogo konzervativnije okruženje tokom šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka (Medić 2021: 485). Svakako, radijski poslenici bili su u prednosti s obzirom na iscrtanu mrežu aktera, kao i na materijalno-tehnološke uslove koji su im omogućavali i ohrabrivali ih da se upuste u istraživanje novih zvučnih prostora.

7.4.1. Medijska tehnologija u radiju: studio, laboratorija, atelje, radionica

Podrška čelnika i urednika bila je važna ne samo u smislu „davanja zelenog svetla“ inicijativama, poput Radovanovićevog pokretanja Elektronskog studija, već pre svega zbog toga što je obezbeđivanje uslova da se takve inicijative ostvare podrazumevalo nabavku opreme i stvaranje tehničkih uslova za rad, počevši od uvođenja stereofonije sredinom šezdesetih godina.

Prva javna emisija u stereo-tehnici emitovana je 10. novembra 1966. godine (Malavrazić 1999: 19), a u okviru nje emitovano je ostvarenje Pjera Valkera *Le Refus (Odbijanje)*, nagrađeno na *Prix Italia* 1963. u kategoriji radiostereofonsko delo, kao i zvučni esej Vuka Vuča *Divinus circulus* (Malavrazić 1999: 19–20). Neda Depolo je u toku 1966.

³⁷³ Muzička akademija postala je Fakultet muzičke umetnosti 1973. godine.

godine već pripremila teren za usvajanje inovacija na tehničkom polju edukativno-populizatorskom emisijom „Šta je stereofonija?“, ostvarenom za zajednički program Radio Beograda i Radio Prištine (Malavrazić 1999: 18).

Za prelazak s mono-tehnike na stereo-tehniku bilo je potrebno preuređenje postojećih studija tokom sedamdesetih godina. Do tada, tehnički uslovi u Radio Beogradu nisu bili sasvim podsticajni za ambicioznije istraživačke pomake. Uredništvu i autorima je na raspolaganju bio samo jedan studio, a pratili su ih i „nerešeni organizaciono-tehnički problemi“ (Деполо 1999: 104). Studio 10, ključan za realizaciju radiofonских emisija, adaptiran je po projektu inženjera Milorada Marjanovića (upor. Jokić 2008: 480–481). U tehnološkom smislu, Radio Beograd je donekle „kasnio“ s uvođenjem stereofonije, kako to napominju Jokić (2008: 482) i Malavrazić (1999: 24), ali je ubrzo ostvaren međunarodni uspeh na tom planu kada je ostvarenje *Krajputaši* Arsenija Jovanovića nagrađeno 1971. godine na festivalu *Prix Italia*.

Malavrazić napominje da se „mora (...) reći da je kuća obezbeđivala veoma dobre uslove u tom socijalističkom periodu. Studio 10 je bio maksimalno opremljen.“ (Maglov i Malavrazić 2019). U pitanju je Dramski studio Radio Beograda koji se nalazio u Makedonskoj ulici do njegovog zatvaranja 2013. godine (*Odbrana Studija 10* 2013). Studio 10 je bio opremljen potrebnim uređajima, instrumentima i prostorijama koje zahteva realizacija dramskog programa. Ipak, Zoran Jerković napominje da Tehnička režija (*control room*) u Studiju 10 nije bila dovoljno velika, zbog čega u nju nije mogao da stane dovoljan broj magnetofona, preporučen evropskim standardom za snimanje radio-drama uspostavljenim početkom sedamdesetih godina (Maglov i Jerković 2019). Dok je pomenuti standard predviđao devet magnetofona i najmanje tri gramofona, u kontrolnu sobu Studija 10 moglo je da stane tek šest magnetofona, što je pre svega bilo zahtevno za snimatelje i njihove asistente (Isto).³⁷⁴

Elektronski studio Radio Beograda organizovan je oko jedinstvenog uređaja Synthi 100 kao hibridni studio, to jest studio koji sadrži analogne uređaje s digitalnim upravljanjem (Радовановић 2015: 81, Милојковић 2020: 70, 77–80). Ekipu Studija činili su, pored idejnog

³⁷⁴ Opremu Studija 10 su činili sledeći uređaji: četvorokanalni miks pult EAB (16 ulaza), četvorokanalni magnetofon Studer, pet magnetofona Studer C37 (dva stereo i tri mono), mikrofoni, između ostalog Neumann AKG, Sonny, Kraon, slušalice AKG, tri gramofona EMT, Kef, a i kasnije Lockwood zvučnici i EMT reverberaciona ploča (Maglov i Jerković 2022). Nakon modernizacije studija 1977. godine instaliran je novi miks pult MCI JH500 i 24-kanalni MCI magnetofon.

tvorca Radovanovića, Pol Pinjon i inženjeri Zorana Hrašovec-Carić i Milan Orlić (Isto: 82).³⁷⁵ Zahvaljujući radu Elektronskog studija, ostvarena su neka od najznačajnijih elektronskih i elektroakustičkih dela jugoslovenske posleratne muzike. Radovanović i Pinjon su negovali politiku otvaranja Studija za sve zainteresovane kompozitore, uspostavljajući dva tipa saradnji: saradnički, timski rad u kojem su pomagali kompozitorima da svoje ideje realizuju i edukativni, sistematski rad (Isto: 502). Studio je bio otvoren za kompozitore različitih stilističkih orijentacija, od serijalizma do minimalizma, koje nisu nužno bile bliske izrazu Radovanovića i Pinjona (Isto: 504).³⁷⁶

U prostoru Studija 10 Dramskog programa odvijao se rad na pripremi igranog programa, ali i pokušaji inovativnih pristupa radio-drami. Ovu inovativnu liniju produkcije Neda Depolo je nazvala *Dramska radionica* (Деполо 1999: 135), iako nije bila reč o zasebnoj organizacionoj celini. U tom kontekstu bila je ustaljena i referenca na studio kao laboratoriju u kojoj se odvija istraživački rad (Деполо 1999: 103, Малавразић 1999: 29), ili, rečima Pavla Stefanovića, u kojoj se „vrše opiti“ (nav. prema Микић 2017: 239). To je svakako bilo karakteristično za posleratne muzičke prakse u kojima se spajaju umetnost, nauka, inženjerstvo i tehnologija posebno na planu elektroakustičke umetnosti čija realizacija zahteva i angažovanje inženjera koji rukuju tehničkom opremom.³⁷⁷ Isto poređenje s laboratorijom izvodi i Ivana Stefanović, objašnjavajući svoj afinitet prema zvucima prirode u smislu ambijentalnog zvuka i šuma:

(...) mnoge od tih zvukova sam, kao u kakvom herbarijumu, 'videla' i upoznala tek tu, u studiju. Kao u kakvoj laboratoriji, pod mikroskopom, sa uveličavajućim optičkim pomagalom, pojavili su se zvuci nad kojima su se mogli vršiti zadivljujući eksperimenti. U toj laboratoriji, tako izolovan svaki pad drveta ili zvižduk kosa, postaje 'zvuk-profil', uveličan, izvučen iz konteksta okolnog zvučnog sveta, i ta izolovana pozicija, učinila je da čitava njegova kompleksna struktura izgleda drugačije od realne (Stefanović 2010: 184).

Afinitet prema izolovanim zvukovima prirode Ivana Stefanović je ispoljila već u svom ranom delu *Poslanica ptica* (1974), montažnom eksperimentu s muzikalizacijom snimljenih

³⁷⁵ Opremu Elektronskog studija krajem osamdesetih godina činili su sledeći uređaji: 1 sintetizer EMS Synthi 1002 magnetofona Studer A 80, 1 magnetofon Studer C 37, 1 osmokanalni magnetofon Studer A 80/VU, 1 kasetofon Studer A 710, 1 stereo gramofon EMT 930 st, 1 režijski sto Studer, 1 stereo pojačavač Revox A 50, 1 reverberaciona ploča EMT 240, 1 slušalice Philips, 1 mikrofonski Sennheiser MD 441-U, 1 mikrofonski Neumann U 47, 1 sintetizer Yamaha DX 5, 1 sistem ton generatora TX 816 FM, 1 sekvencer Yamaha QX 1, 1 kompjuter Atari Mega 2 ST, 1 hard disk Atari SH 205 20m i 4 zvučnika JBL 4343 (Anonim. 1988: 331).

³⁷⁶ Više o radu Elektronskog studija videti, na primer, u: Radovanović 1988, Микић 2007: 612–615, Радовановић 2015, Милојковић 2020 (69–70), Медић 2021.

³⁷⁷ Videti, na primer: Schaeffer 2017: 321–339.

zvukova ptica (Maglov i Stefanović 2019) koje je počela da posmatra „pod uveličavajućem staklom mikrofona i zvučnika“ (Stefanović, b.g).³⁷⁸ U pitanju je desetominutna kompozicija u formi svite u kojoj se, na fonu ambijentalnog zvuka, smenjuju odseci komponovani od zvučnih uzoraka poja ptica. Sav zvučni materijal poreklom je iz Fonoteke Radio Beograda i na osnovu njega su formirane tematske i ritmičke fomule kompozicije (Stefanović, b.g). Nijedan zvuk nije elektronski modifikovan,³⁷⁹ već je nastao odabirom i montiranjem dekontekstualizovanih zvučnih uzoraka na liniji konkretne muzike. Jer, iako znamo da su u pitanju ptice, autorima je u prvom planu upotreba ovih uzoraka kao materijala pogodnih za izgradnju tematskih i ritmičkih motiva, a na osnovu njih i većih formalnih odseka, a ne upotreba uzoraka tako da odgovaraju dinamici susreta ptica u prirodi (ako su takvi susreti za pojedine vrste uopšte mogući). U pitanju je, dakle, eksperiment s dekontekstualizovanim isečcima stvarnosti i proširivanje zvučnog fundusa pevanjem ptica koje je vekovima inspirisalo kompozitore (npr. Hajdna, Mesijana). Za razliku od prethodnika, koji su mogli da se zadovolje samo mimezisom ovog zvuka, imitirajući ga pomoću tradicionalnog instrumentarijuma, autori *Poslanice ptice*,³⁸⁰ radeći u vremenu nakon medijskog obrta i koristeći prednosti raspoložive medijske tehnologije, imali su mogućnost da se fokusiraju na medijaciju pesme ptica u zvučno orgazovanu celinu nastalu prema parametrima radiofonskog ostvarenja.

Osim poređenja mikrofona, zvučnika i mikroskopa, Stefanovićeva je dala još jednu slikovitu metaforu: „Radeći u Dramskom programu Radio Beograda bila sam sa zvukom kao pekar sa testom, svakodnevno (...)“ (Stefanović, b.g). Pored toga, govorila je o svom osećaju da je rad sa zvukom poput rada sa skulpturom.³⁸¹ Rad sa zvukom možemo shvatiti i u tom, veoma plastičnom smislu, kao oblikovanje nečeg opipljivog, što, na izvestan način, rad s magnetofonskom trakom i jeste, kao obrt u odnosu na rad s olovkom i notnim papirom. Robin Minar (Robin Minard) je istakao da;

³⁷⁸ Zahvaljujem Ivani Stefanović na rukopisu komentara o ovoj kompoziciji (Stefanović, b.g).

³⁷⁹ Prema: <https://www.discogs.com/release/4737796-Предраг-Кнежевич-Ивана-Стефанович-Марьян-Радойичич-Пец/image/SW1hZ2U6OTU1MTUzMA==> (pristupljeno 07.06.2022).

³⁸⁰ Potpisani autori ovog ostvarenja su Predrag Knežević, Ivana Stefanović i Marko Radojčić, koji su dobili priznanje *Prix Jean Antoine-Triomphe variétés* u Monte Karlu 1974. godine. Međutim, grupno autorstvo je za Ivanu Stefanović u ovom slučaju problematično. Na njega ću se, kao simptomatičan slučaj problema organizovanog rada u studiju, vratiti u odeljku o autorima i njihovim saradnicima.

³⁸¹ „Odavno imam taj osećaj, da je raditi sa zvukom jako skulpturalno. Kao kada mesite glinu, klešete kamen... tako nekako ja vidim taj proces, način rada, prosto i opipljivo“ (Maglov i Stefanović 2019). Drugom prilikom, kompozitorica je istakla: „Način na koji se gradi oblik, kako se 'zida' celina, kako se vaja taj zvuk u prostoru – čak ponekad imam osećaj da se radi o trodimenzionalnosti – to zvučno telo kao da na neki način dobija volumen.“ Videti razgovor s Ivanom Stefanović povodom izvođenja radiofonske poeme *Veliki kamen* u: Premate 2019: 296.

kompozitor u studiju reaguje na zvuk gotovo na isti način kao što slikari i vajari normalno reaguju u svojoj interakciji s materijalima (...) rezultati potom mogu biti prerađivani iznova i iznova na intuitivan način dok se ne postigne željeni rezultat (...) Više nije bilo muzičke interpretacije dela (realne ili virtualne) već je sve faze dela finalizirao sam umetnik. Analogija s umetničkim ateljeom je najprimerenija (nav. prema Fiebig 2015: 202).³⁸²

Međutim, dok se ovo zapažanje može bez napomena primeniti na rad kompozitora i zvukovnih umetnika koji samostalno rukuju opremom, potrebno je naglasiti da je u slučajevima autora koji rade sa zvukom ali ne rukuju studijskom tehnikom neizostavno prisustvo ton-majstora u procesu stvaranja radiofonskog dela. Ovakva saradnja bila je neophodna za Arsenija Arsu Jovanovića, koji je dugogodišnjeg saradnika našao u Zoranu Jerkoviću.³⁸³ Dok će o saradnji Jovanovića i Jerkovića biti još reči u odeljku o saradnjama u radiofonskoj umetnosti, ovde ću se zadržati na oblikovanju pomenutog radiofonskog ostvarenja i na Jovanovićevoj ulozi u izgradnji reputacije „beogradske škole zvuka“.

Prema mišljenju Nede Depolo, Jovanović je bio pionir na polju eksperimentalne radiofonije:

Rodonačelnik zvučnih traganja i kompozicija kod nas je Arsenije Jovanović sa nizom istaknutih ostvarenja, nagrađenih na inostranim festivalima i, što je takođe važno, predstavljenih na međunarodnim simpozijumima, na kojima su se demonstrirale novine u umetnosti radija, ono što ilustruje nove mogućnosti radio-stvaralaštva (Деполо 1999: 135).

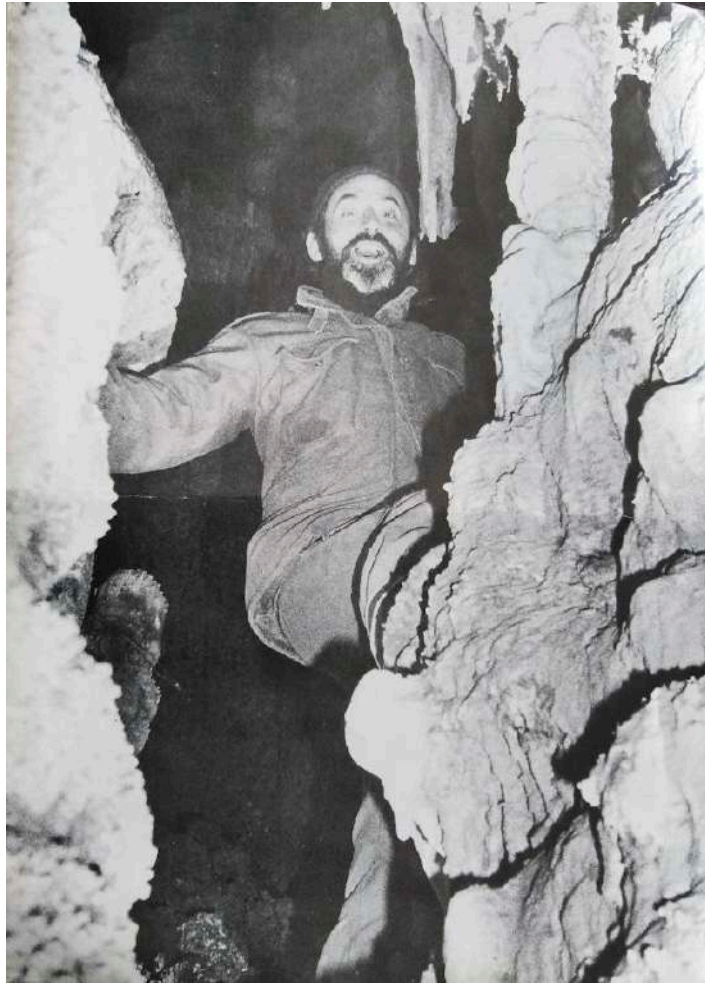
Jedno od takvih predstavljanja dogodilo se na međunarodnom susretu eksperata evropske radio-drame u Amsterdamu u organizaciji Evropske radiodifuzne zajednice (1978), gde je *Resavska pećina* bila jedan od primera savremenih dostignuća radiofonskog stvaralaštva („Још једном ’Ресавска пећина’“ 1978).³⁸⁴ Jovanović se seća začetka ovog ostvarenja prilikom posete pećini koja se nalazi u rodnom kraju njegovih predaka, kako bi oslušnuo njenu akustiku: „Sišao sam dole i sećam se tačno trenutka kada sam srednjim prstom desne ruke kucnuo o jedan ogromni, divni, božanstveni stalaktit u boji alabastera, osvetljen od pozadi nekim svetlom i dobio jedan čarobni zvuk, od koga sam zanemeo“ (Maglov i Jovanović 2019, Fotografija br. 16). Jasna ideja nije bila pripremljena unapred, već je

³⁸² Podsećam na to da se francuska radiofonska serija zvala upravo *Atelier de création radiophonique* (Atelje radiofonskog stvaranja). Rad ovog serijala započeo je 1969. godine, a njegov dugogodišnji urednik bio je Rene Farabe (René Farabet).

³⁸³ Ova saradnja odnosi se na period pre digitalizacije, jer Jovanović svoja dela potom realizuje samostalno, na računaru.

³⁸⁴ Između 58 predloženih primera, stručnjaci iz 18 zemalja su izabrali desetak, među njima i *Resavsku pećinu*. Teze iz izlaganja Jovanovića prihvaćene su i uključene u završni rezime ovog skupa („Још једном ’Ресавска пећина’“ 1978).

planirana improvizacija u prostoru pećine, kao i snimanje ambijenta (Isto). U rano proleće 1976. godine Jovanović se nekoliko puta spuštao u pećinu sa Zoranom Jerkovićem i s izvođačima Radmilom Urošević, Nedom Spasojević, Dobrilom Ćirković, Stanislavom Pešić, Žoržom Grujićem, Markom Nikolićem, Draganom Maksimovićem, Dečjom dramskom grupom Radio Beograda. Jovanović je s izvođačima potom izveo „aleatorsku vokalnu igru bez reči“ u kojoj se poigravao s odzvukom vokala (Maglov i Jovanović 2019).



Fotografija br 16: Arsenije Jovanović u Resavskoj pećini (Jovanović 1977)

Autor objašnjava taj proces na sledeći način:

Ja sam ih [izvođače] rasporedio u velikom prostoru pećine i rekao sam: „Sada samo se oslonite na mene i reagujte onako kako osećate, na ono što ću ja da učinim.“ I onda sam pustio jedan glas i dobio poneki stidljiv odgovor iz dubine ovog ili onog hodnika pećine i shvatio da sam ušao u zemlju čuda. I to je trajalo i trajalo i trajalo. (...) Shvatio sam da smo mi u jednom nadrealnom spritualno-akustičko-muzičkom, kako god hoćete, transu, i da u tom transu radimo nešto što niko nije radio (Maglov i Jovanović 2019).

Jerković je ovaj kejdžovski eksperiment³⁸⁵ snimio prenosivim magnetofonom *Nagra 4S* s dva mikrofona M88 dinamičkog tipa i slušalicama *Bayer*. Prema Jerkovićevom uvidu, ovo je bilo prvo snimanje celokupnog materijala radiofonskog dela van studija, s obzirom na to da su se na terenu snimali samo pojedinačni efekti (Maglov i Jerković 2019). Delo je završeno u Studiju 10. Nakon završetka snimanja, Jovanović i Jerković su narednih nekoliko meseci odlazili u studio, pažljivo preslušavali sve materijale i presnimavali na drugu traku sve ono što bi im se učinilo interesantnim i odgovarajućim za opštu ideju o zvukovima Resavske pećine, da bi ih, potom, višeslojno miksali na 4-kanalnom magnetofonu (Isto). Prema Jovanoviću, tražili su nešto što bi, uslovno rečeno, imalo logiku i strukturu muzičke forme (Maglov i Jovanović 2019).

Prva verzija zvučne kompozicije nazvana je *Prazvuk* i nije prošla konkurs Radio Beograda za predstavnika na međunarodnim radijskim takmičenjima. Nakon toga, Neda Depolo, koja je bila urednica ostvarenja, predložila je da se ono preimenuje (Maglov i Jerković 2019). Nakon povratka Zorana Jerkovića, koji je u međuvremenu otišao na služenje vojnog roka, Jovanović i Jerković su delo preradili. Dodatni materijal snimili su u Škocjanskoj jami u Sloveniji (zvuk lupe gvozdениh vrata i zvuk obrušavanja reke ponornice) (Maglov i Jerković 2019). Delo, sada pod nazivom *Resavska pećina*, radiostereofonska fantazija za glas, stalaktite i stalagmite br. 2, izabrano je za predstavnika Radio Beograda na takmičenjima *Prix Italia* u kategoriji muzike i *Premios Ondas*, gde je potom i nagrađeno. Ovaj uspeh je za Zorana Jerkovića značio i unapređenje u ton-majstora, najmlađeg u Radio Beogradu. Do tada je bio asistent ton-majstora, dobivši prvi put priliku da samostalno radi na jednom radiofonskom ostvarenju na insistiranje Jovanovića, koji je i kasnije radio isključivo sa Jerkovićem (Maglov i Jovanović 2019, Maglov i Jerković 2019).

Kao i *Poslanica ptica*, *Resavska pećina* je rezultat ispitivanja kvaliteta zvučnih uzoraka u prostoru studija, njihovog međusobnog uklapanja i naslojavanja. Evidentno je da sam zvučni materijal ne bi mogao da bude sakupljen bez terenskog magnetofona i bez mogućnosti da se

³⁸⁵ Jovanović ne prepoznaje direktan uticaj ideja Džona Kejdža na svoju poetiku, pre svega zato što za Jovanovića proizvođenje zvuka na različitim objektima, poput, na primer, kuckanja po zidovima i stalaktitima pećine nije značilo pravljenje muzike, već sakupljanje materijala „da bi napravio muziku od konkretnih elemenata iz živog ambijenta“ (Maglov i Jovanović 2019). Zanimljivo je da su dva autora sarađivala prilikom Kejdžove posete BITEF-u (Миладиновић-Прица 2018: 219–229). Jovanović je, kako se seća, snimao Kejdža u Muzeju savremene umetnosti i materijal od nekoliko sati montirao kao prilog koji je trajao tri do četiri minuta i iste večeri bio emitovan na JRT. Već sledećeg dana trake s celokupnim materijalom bile su upotrebljene za neki drugi prilog. Ovo je bila uobičajena praksa, jer su trake bile skupe, zbog čega snimak Kejdža nije sačuvan. (Maglov i Jovanović 2019).

snimanje izvrši u akustički vrlo specifičnom prostoru pećine, poigravanjem sa specijalnošću u toku same izvođačke postavke i improvizacije. Materijal je potom, nakon oblikovanja u ateljeu/radionici rezultirao pomenutim ostvarenjem.

Međutim, bilo je i drugačijih viđenja muzičkog stvaranja u kontekstu studija kao laboratorije/radionice/ateljea. Povodom svoje reakcije na pokretanje *Radionice zvuka*, Vladan Radovanović se seća skeptičnosti izazvanu opremom s kojom je raspolagala *Radionica*, a prethodno Dramski program:

(...) odmah je bilo jasno da ta *Radionica* ne poseduje nikakvu noviju opremu za proizvodnju i obradu zvuka od one koja je već bila na raspolaganju u dramskom sektoru: mikrofoni, zvučnici, magnetofoni i snimački sto. Nametnulo mi se pitanje: kako će se raditi i graditi zvuk ako se može samo snimati realan zvuk i koristiti gotovi efekti iz efektoteke koju je Dramski program već prethodno posedovao? A, po mome mišljenju, ako nije omogućen pristup sastavljanja zvuka od alikvota, rastavljanja zvukova pomoću filtera, semplovanje svih vrsta datih zvukova i njihovo kombinovanje u jukstapoziciji i superpoziciji, ne može se govoriti ni o kakvoj pravoj radionici zvuka koja mora omogućiti rad na zvuku 'od osnove'. A to je omogućavao Elektronski studio od samog svog početka (Maglov i Radovanović 2019).

Radovanovićevo viđenje kao da na prvi pogled nosi odjeke sukoba između dveju estetika iz istorije elektroakustičke muzike – elektronske muzike (*Elektronische Musik*) i konkretne muzike (*musique concrète*), pomirenih u svojevrsnom Štokhauzenovom manifestu elektroakustičke muzike, *Gesang der Jünglinge* (1956) (Taylor 2001: 49–55, Rataj 2010: 16–21, Schaeffer 2017: 8–9, Милојковић 2020: 63, 67). Glavni 'sukob' između dva estetička usmerenja bio je u tretmanu materijala i, posledično, pitanju kontrole. Kako objašnjava Timoti Tejlor (Timothy Taylor), kompozitori elektronske muzike bili su posvećeni determinizmu 'nasleđenom' iz Vebernovog serijalizma, zbog čega im se „relativna labavost (*looseness*) konkretne muzike činila veoma problematičnom, s kompozitorom kao otkrivačem (*discoverer*) koliko i kreatorom (...)“ (Taylor 2001: 51). Dakle, dok je za stvaraoce elektronske muzike neophodan uslov bio stvarati muziku počevši od kreiranja gradivnih materijala, za Šefera je čak i mali radijski studio bio je dovoljan za godine plodnog eksperimentalnog rada (Schaeffer 2017: 10). Radovanović, ipak, podseća da je još od sredine pedesetih godina i sam bio sklon aditivnoj, a ne suptraktivnoj kulturi i da je njegov komentar pre svega bio vođen uverenjem da „nijedan kreativni muzički centar ne može imati status radionice zvuka ako ne raspolaže bar savremenijom, ako ne najsavremenijom opremom“ (Maglov i Radovanović).

Razlika između afiniteta Ivane Stefanović i Arsenija Jovanovića i stanovišta Vladana Radovanovića sastoji se od afiniteta prema određenoj tehnologiji i estetici. Kako, na primer, ističe Jerković, većina radiofonjskih autora s kojima je radio nije poznavala uređaje u radiju, jer za tim nije bilo ni potrebe s obzirom na mogućnost saradnje s ton-majstorima. Radovanović je izuzetak jer je studijsku tehniku snimanja i rukovanje uređajima savladao kao rukovodilac Elektronskog studija (Maglov i Jerković 2019). S druge strane, Ivana Stefanović je pored vladanja tehnikom elektroakustičke prakse, koju je izučavala i usavršavala u IRCAM-u, eksplicitno izrazila svoju naklonost ka tehnici „koja nije simulirala ili imitirala zvuke nego ih je beležila i reprodukovala“ (Stefanović 2010: 14). Upadljivo je, takođe, da Jovanović i Stefanovićeva biraju da ne rade s partituro, dok Radovanović bira da realizuje i partituru. Najzad, razlika između poetika autora očevidna je i u stepenu kontrole nad doživljajem sopstvenog dela koji autori podrazumevaju kod slušalaca. Na primer, Stefanovićeva ističe da „akustička umetnost 'radi' sa asocijacijama“, te da u radiofonjskom ostvarenju „u velikoj meri uzima učešće i 'radi' podsvest samog slušaoca“ (Stefanović 2010: 63), a Jovanović smatra „da muziku stvara isto tako onaj ko sluša kao i onaj koji komponuje.“ Zato on izjavljuje: „Neću da utičem na vašu imaginaciju, želim da kao slušalac imate svoju imaginaciju, makar krenuli putem koji ja ne želim“ (Maglov i Jovanović 2019). Jovanovićev stav prema slušaocima reflektuje i odnos prema izvođačima, koje je podsticao na improvizaciju u okvirima koji nisu sasvim striktni. Govoreći o radiofonjskom ostvarenju *Ostrvo umirućih magaraca* (1988, RZ 44) i improvizaciji solistkinje, Jovanović ističe: „(...) ona pravi tu svoju čudesnu improvizaciju od nekoliko minuta, ona je tu dominantna, ona je preuzela reč, ona je ta koja stvara delo, a ja samo njega obilazim i nežno uklapam u strukturu celokupnog dela sa drugim glasovima i postavljam je na određeno mesto da bi dramaturgija imala nekakav smisao“ (Maglov i Jovanović 2019). Radovanović, s druge strane, ističe da u njegovom slučaju nije postojala potreba za planiranje višemedijskih dela (uključujući i radiofonjska) s drugim autorima, s obzirom na to da je „kadar da sam stvara[m] u različitim oblastima umetnosti“ (Maglov i Radovanović 2019).³⁸⁶ Kao autor koji čvrsto drži do realizacije sopstvenih zamisli, Radovanović je, na primer, preuzeo ulogu Snevača u *Malom večnom jezeru*, jer je procenio da bi „izgubio more vremena ispravljajući glumca dok mi ne donese to što tražim, a veoma jasno zamišljam kako to treba da zvuči“

³⁸⁶ Radovanović navodi primer samostalnih aktivnosti koje je obavljao u realizaciji radiofonjskog muzičko-poetskog ostvarenja *Malo večno jezero*: „Ja sam jedini autor u umetničkom oblikovanju u svim medijima i partiturnom prezentovanju celokupnog dela. Samostalno sam učestvovao u sledećim aktivnostima: odabiranje i adaptacija sopstvenih tekstova, izbor i snimanje segmenata sopstvene elektroakustičke muzike, izbor i transformacija nekoliko segmenata muzike drugih autora, snimanje elektronskih efekata, interpretiranje i snimanje Snevačevih replika, izrada partiture, režija“ (Maglov i Radovanović 2019).

(Maglov i Radovanović 2019). Pomenute razlike u autorskim pristupima i saradnjama s izvođačima, kao i odnosu prema recepciji radiofonskih ostvarenja, otvaraju posebne teme koje će biti razmotrene u daljem toku poglavlja.

Pomenute razlike između stanovišta najistaknutijih radiofonskih stvaralaca u Radio Beogradu implicitno ukazuju na razloge zbog kojih radiofonska ostvarenja ne potpadaju lako pod kategoriju muzike, pogotovo kada se u narativima naziru istorijski tragovi odnosa prema elektronskoj i konkretnoj muzici. S obzirom na to da sam argumente za razmatranje radiofonije kao muzike iznela u drugom potpoglavlju, ovde ću se zadržati na konstataciji da je eksperimentalna radiofonija praktikovana u Radio Beogradu u pluralitetu snažnih umetničkih vizija, nekad međusobno podržavajućih, nekad različitih, ali koje su očigledno predstavljale podsticajnu atmosferu za autore nekih od najznačajnijih ostvarenja srpske/jugoslovenske radiofonske umetnosti.

Bez obzira na Radovanovićeve rezerve prema *Radionici zvuka*, ključni akteri u pokretanju ovog serijala ističu Radovanovićev uticaj na eksperimentalnu radiofoniju u Radio Beogradu (Maglov i Malavrazić 2019, Maglov i Jerković 2019, Maglov i Stamenković 2021). Prema rečima Ivane Stefanović: „u izvesnom smislu, Arsa Jovanović je bio rodonačelnik. Na potpuno drugačiji način bio je to i Vladan Radovanović. Vladan je bio institucija za sebe“ (Maglov i Stefanović 2019). Radovanović je svoje prvo radiofonsko delo, *Sferoon*, realizovao 1966. godine, ali je kompozicija rađena već u periodu između 1960 i 1964. godine.³⁸⁷ Radovanović napominje da je, posmatrano u okvirima Jugoslavije, prvo konkretističko i radiofonsko delo bilo *Tri sintetske poeme* Branimira Sakača. Prva radiofonska kompozicija Arsenija Jovanovića bila je *Igra za jednu Galiolu* (1967). U razmatranju pitanja prvenstva, svakako treba imati u vidu i različite pozicije iz kojih stvaraoci polaze: Radovanović polazi iz svoje pozicije kompozitora i višemedijskog autora, dok Jovanović polazi iz pozicije reditelja i u tom smislu svakako je karakteristično da je jedan od prvih stvaralaca koji se upustio u rad na polju muzike i zvukovne umetnosti van institucije sveta muzike.

Jedno od najreprezentativnijih ostvarenja poteklo iz Radio Beograda je Radovanovićeva *Malo večno jezero*, radiofonsko muzičko-poetsko delo (1984) nagrađeno na festivalu *Prix Italia*. Prema kompozitorovoj sopstvenoj klasifikaciji višemedijskih dela, u pitanju je

³⁸⁷ Realizacija kompozicije bila je odložena zbog potrage za adekvatnim ton-majstorom. Videti informacije o kompoziciji na kompozitorovom sajtu: http://www.vladanradovanovic.rs/07_sferoon_muzika.html (pristupljeno 08.06. 2022).

dvomedijsko, jednočulno i dvomorfonsko ostvarenje (upor. Maglov i Radovanović 2019).³⁸⁸ Ovo delo je privlačilo pažnju muzikologa u više navrata, koji su mu posvetili svoje studije u celini ili jednim njihovim delom (Veselinović 1991, Veselinović-Hofman 1997, Srećković 2011b, Neimarević 2012, Emmery 2021). Delo je nastalo na osnovu Radovanovićevih zapisa snova, višegodišnjeg i višemedijskog umetničkog projekta i na podsticaj Nede Depolo da se snovi uobliče u radiofonsko ostvarenje (Maglov i Radovanović 2020).³⁸⁹ Iako Radovanović polazi od istraživanja sopstvene svesti kroz sanjanje i zapisa snova kao umetničkog čina, upadljivo je da je jedan od rezultata duboka korespondencija između ovog ostvarenja, estetske prirode samog medija i tema koje su obeležile kulturu u kojoj su se pojavili zvučni mediji. Jedna od njih svakako je već sanjarenje. Na primer, sanjarenje se smatra srodnim mediju radija u poetici Gastona Bašlara (Gaston Bachelard) (prema Шyрић 2004: 403). Slušanje radija u časovima odmora ili ranim noćnim časovima u intimnom prostoru svoga doma i stanje svesti slušalaca u tim okolnostima omogućavaju, prema Bašlaru, dodir svesti sa nesvesnim, podstičući sanjarenje kao misaono putovanje u kojem neprekidno naviru mentalne slike (Isto: 404–406). Na sasvim osoben način, Radovanović medijem radija i zvukovima različitog porekla posreduje specifično stanje u kojem se um koji sanja kreće u liminalnom prostoru između sna i jave. U tom prostoru, provejavaju melodije Baha, Mocarta, Betovena i Stravinskog,³⁹⁰ kao i Radovanovićevih kompozicija *Elektra* (1973), *Evolucija* (1970), *Sonora* (1969–70), *Vokalinstra* (1972–76) i *Audiospacijal* (1975–79) (upor. Emmery 2021: 542). Autor je odabrao odlomke sopstvenih dela jer su odgovarali muzičko-poetskoj celini i potom ih je „u Elektronskom studiju skratio, produžio, u željenoj meri transformisao“ i na osnovu toga formirao partituru (Maglov i Radovanović 2020).³⁹¹ Ukupno muzičko tkivo organizovano je po principima Radovanovićevog postupka hiperpolifonije.

³⁸⁸ Napominjem da je deo razgovora s kompozitorom o *Malom večnom jezeru*, sproveden za potrebe ovog istraživanja, objavljen (Maglov i Radovanović 2020).

³⁸⁹ Radovanović snove beleži od 1953. godine. Izbor snova je objavljen u knjizi *Noćnik* 1972. godine. Snovi su svoje zvučne, radiodramske manifestacije, koje su prethodile *Malom večnom jezeru*, dobili i u delima *Snoviđenja* reditelja Dušana Mihailovića (1974, *Eksperimenti i ostvarenja*) i *Snevač. Malo večno jezero* nastalo je preradom ostvarenja *Snevač*, Radovanovićevog prvobitnog autorskog dela u kojem je sopstvene snove radiofonski uobličio. Detaljnije o Radovanovićevoj praksi beleženja snova videti u: Пајић 2013. Kompozitorov opis nastanka ovog ostvarenja videti u: Maglov i Radovanović 2020. Detaljnu analizu videti u: Emmery 2021.

³⁹⁰ U pitanju su citati iz sledećih kompozicija: *Klavirski koncert br. 12*, I stav V. A. Mocarta, *Fantazija i fuga* u ge molu J. S. Baha, *Simfonija br. 5*, I stav L. van Betovena i *Simfonija u tri stava*, I stav I. Stravinskog.

³⁹¹ Upotrebu citata i autocitata interpretatori Radovanovićevih dela tumače kao naznake postmodernističke poetike u kompozitorovom opusu (Veselinović-Hofman 1997, Milojković 2020), ali sam autor se od takvih interpretacija distancira (upor. Maglov i Radovanović 2020). Imajući u vidu da njegova namera nije bila da problematizuje odnos prema prošlosti na način blizak postmodernističkim praksama (Isto), modernističke tendencije radiofonskih stvaralaca u Radio Beogradu, kao i specifičnosti radiofonijskog stvaralaštva, čini se da *Malo večno jezero* zahteva dodatna razmatranja na liniji modernizam-postmodernizam, koja trenutno prevazilazi granice ove studije.

Dok su Radovanovićeви snovi našli obličje u vizuelnim i verbalnim zapisima, u zvučnom obličju istaknuta je upravo uloga slušanja i onoga što čujemo u snu, kada zvukovi realnosti povremeno prekidaju tok sna, podstičući nova snevanja.³⁹² Kao primer takvih prelaza između svesnog i nesvesnog stanja posebno uspelo, čak virtuožno, umetničko rešenje jesu mesta postepenog pretapanja elektronskog i konkretnog zvuka, gde Radovanović kreira specifično stanje *prosnivanja* (videti Fotografiju br. 17). Kompozitor objašnjava:

Bilo je potrebno da se u interregnumu između jednog i drugog sna prethodni san poveže sa sledećim. To povezivanje obično je išlo preko prosnivanja. Dakle – čovek se kratko probudi iz sna, okrene se na drugu stranu i ponovo zaspi. Ali, u tom međuvremenu nešto se može dogoditi izvan prostora Snevačeve sobe. Mogu, recimo, da prođu kola hitne pomoći, koja onda povežu dva susedna sna. A sledeći san, u već nagoveštenom primeru, posredstvom zavijanja sirene, donosi okolnosti okupacione strepnje koje se dobro sećam, strepnje hoće li neko da udari čizmom u vrata, da te izvede pod uperenim šmajserom, da neko podmetne paklenu mašinu u zgradu, i drugo. I baš tekst tog sledećeg sna, posle sirene hitne pomoći, počinje s tim da je većina ljudi već ušla u spiskove, navukla uniforme, da se razni rodovi u raznobojnim uniformama spremaju za pokret, itd (Maglov i Radovanović 2020: 14–15).

Istražujući procese sopstvene podsvesti u stanju snevanja i sanjanja, Radovanović „poseže za događajima koji su nedostižni u budnom stanju“ (Emmery 2021: 539), a time dotiče i teme iz istorije samog medija, što njegovom delu dodaje još jedan značenjski sloj.

Naime, zbog svoje akuzmatičke prirode i glasa koji nazigled postoji van tela, a posebno bežične tehnologije radija, zvučni mediji su u kulturi kasnog 19. i 20. veka razumevani u kontekstu spiritualizma,³⁹³ telepatije, mogućnosti komuniciranja sa do tada nedostižnim (bilo onostranim, bilo nesvesnim). Taj tematski krug bio je podsticaj radiofonskim autorima, zbog čega je niz dela u radiofonskoj istoriji posvećen upravo njemu (upor. Weiss 2001, Black 2009, *Radiophonic Spaces* 2018). Smrt je, takođe, bila neizostavna tema u diskursu o snimanju zvuka, počevši od reklamiranja Edisonovog fonografa kao uređaja koji može da proizvodi svojevrsne memorabilije – snimke članova porodice na samrti. Kako ističe Stern, „smrt je bila svuda među živima u ranim diskusijama o mogućnostima reprodukcije zvuka“ (Sterne 2003: 289) a „svojim ranim korisnicima, smrt je nekako predočila kulturalnu moć snimanja zvuka“ (Isto: 290).

³⁹² Prema mišljenju Laure Emeri (Laura Emmery), proboji spoljašnje realnosti u snove takođe pružaju slušaocu nešto prepoznatljivo što potom predstavlja oslonac u slušanju (Emmery 2021: 524).

³⁹³ Podsećam na to da je medijum u spiritualizmu bila osoba koja je u stanju da komunicira sa svetom umrlih (videti odeljak o terminologiji u trećem poglavlju).

Soprano
Alto
Tenor

ambulance siren

C

E

10.11 10.21

M
M
D
D

whisper Put on uniforms

whisper Most people have already been put on the lists.

Soldiers in different-coloured uniforms are getting ready to move

E

10.36 10.44

M
M
M
M
M
M
D

whisper It was known that they were for

Guten tag

whisper Those not on the lists often

The grey-haired prince who had been understanding the day before

E

10.52 10.56

Fotografija br. 17: Odlomak iz partiture *Malog večnog jezera* Vladana Radovanovića

Dok teme komunikacije s onostranim nisu tematizovane u Radovanovićevom delu, smrt svakako jeste, u poslednjem snu *Malog večnog jezera*.³⁹⁴ Kako je primetila Ivana Neimarević, autor u ovom delu „dotiče univerzalne teme bliske svakom čoveku – pitanja prolaznosti života i susreta sa smrću“ (Neimarević 2012: 251). Ovome možemo dodati da Radovanović, polazeći od duboko ličnih tema,³⁹⁵ na originalan način evocira slojeve značenja koje nosači zvuka i radio imaju u kulturi. U pitanju su značenja koja prevazilaze operativne i posredničke uloge ovih medija, a podsećaju na čulne i misaone doživljaje koje su postali deo unutrašnje i spoljašnje realnosti slušalaca nakon medijskog obrta.

Radovanović je, kako je već istaknuto, sam realizovao niz zadataka koje je *Malo večno jezero* zahtevalo u Elektronskom studiju. Ipak, saradnja s Dramskim programom Radio Beograda bila je neophodna kako zbog učešća glumaca,³⁹⁶ tako i zbog miksa koji je uradio ton-majstor Zoran Jerković u Studiju 10. Različite potrebe drugih radiofonjskih autora, posebno za saradnjom s ton-majstorom u različitim segmentima svog procesa rada, ali i za izvođačima, prostorom i efektima, razjašnjavaju zašto je eksperimentalna radiofonska produkcija bila vezana za Dramski program, a ne za muzičke redakcije. Đorđe Malavrazić objašnjava da nije postojala organizaciona celina koja je mogla time da se bavi u okviru Muzičkog programa Radio Beograda, a da je Dramski program od godine osnivanja (januar 1976), okupljao:

urednike-dramaturge, muzičke urednike i saradnike, reditelje, lektore, znači sve, izuzev glumaca i ton-majstora, koji ostvaruju jednu radiofonsku emisiju od početka do kraja. (Istina, snimatelji su organizaciono bili u sastavu Tehnike Radija, ali se nekoliko njih, majstorski najprofinjelijih, konstantno izdvajalo za potrebe oblikovanja radio drame.) Jedino se u okviru te celine ova produkcija mogla realizovati, nigde drugo. I jedino u dramskom Studiju 10, koji je imao visoko sofisticirane uređaje i sve potrebne prostore – gluvu sobu, ječnu sobu, efektoteku -

³⁹⁴ U poslednjem snu *Malog večnog jezera*, kompozitor sanja oca koji grize zemlju probijajući se na površinu. U pitanju je rekvijemsko mesto, kako ga kompozitor doživljava. Kompozicija se završava smirenjem i rečima: „Godine su prošle. Vratio sam se ali svi su već legli u malo večno jezero. I sve devojke i ničega na svetu nije bilo sem stare barke kolibe“.

³⁹⁵ Na ovom mestu, podsetila bih na ulogu uređaja, pre svega mikrofona. Radovanović je sam snimio glas Snevača, dočaravajući njegov intimni svet snova. Kako je Neda Depolo svojevremeno istakla, jedna od prednosti radio-drame u odnosu na pozorište jeste upravo u tehničkoj specifičnosti uređaja koja omogućava izrazito nijansiranje govora i upečatljivost „u oblasti intimne, psihološke, poetske drame“ (upor. Depolo 1999: 43).

³⁹⁶ Izvođači su bili: Vladan Radovanović, Zagorka Marjanović, Dobrila Ćirković, Vesna Pećanac, Jelka Dereani-Ristić, Borivoje Stojanović, Zoran Stojilković, Miroslav Pavićević, Ivan Klemenc, Predrag Stamenković, Hor i Simfonijski orkestar RTB.

mogao se dešavati taj specifično kreativni čin. Tako da je to moralo da se odvija u okviru Dramskog programa (Maglov i Malavrazić 2019).³⁹⁷

U tom prostoru, Malavrazić je, u svojstvu tadašnjeg glavnog urednika Dramskog programa,³⁹⁸ podstakao pokretanje *Radionice zvuka*, kako bi eksperimentalna radiofonija dobila organizovanu institucionalnu podršku i imala redovnu produkciju.

7.4.2. Radionica zvuka

Čovek ne piše jednom rukom. Jedna ruka nije samo ta jedna ruka. Kada prođe nešto, kada se prisetite, vi vidite da je to, nemam bolju reč, ipak bila kolektivna ruka. Ne postoji ta jedna ruka, to je optička varka. Ovog puta moja kuća je bila to, ta kuća iz koje i zbog koje je čovek mogao da stvori nešto.

Radomir Konstantinović (Malavrazić 2004: 349)³⁹⁹

Radionica zvuka, serija posvećena radiofonskom stvaralaštvu, pokrenuta je 1985. godine s ciljem da se kontinuirano i dosledno podstiču eksperimentalne i modernističke tendencije u radiofonskoj umetnosti zvuka.⁴⁰⁰ Đorđe Malavrazić objašnjava svoje obaveze na sledeći način: „(...) zadatak glavnog urednika jeste pre svega da osmišljava ideje, koncepte i da ih plasira na program što uspešnije može. To sam i radio osmišljavanjem inovacija i pokretanjem pojedinih inicijativa. Jedna od njih se odnosila na *Radionicu zvuka*“ (Maglov i Malavrazić 2019). On ističe:

Trudio sam se u svom uređivačkom konceptu da održavam visoke vrednosne kriterijume i što više pomeram Dramski program Radio Beograda ka modernom radiofonskom izrazu, nasuprot onom klasičnom, konvencionalnom, u kome je reč imala dominantnu i praktično imperijalnu ulogu u odnosu na ostale elemente radiofonskog izraza – muziku, šumove, efekte i tišinu. U klasičnoj radio drami svi ti drugi elementi bili su u službi bojenja, akcentovanja, semantičkog pojačavanja i emocionalnog potcrtavanja dramskog teksta. Oni su za taj tekst bili zvučna interpunkcija. U modernom radio-dramskom stvaranju, međutim – i za to je najkarakterističniji pokret nove radio igre u Nemačkoj šezdesetih – ova ustaljena hijerarhija se velikim delom napušta i muzika i šumovi, bilo ambijentalni bilo veštački, dobijaju sopstvene partije i ravnopravnu ulogu, tako da se oseća da oni imaju, pored funkcionalne, i samostalnu vrednost. Nekadašnji koncept „nevidljivog pozorišta“ tek time postaje daleka prošlost, a

³⁹⁷ Ovome se može dodati i da su u tradiciji eksperimentalnih radiofonskih programa, ovakve serije i programske celine institucionalno bile vezane upravo za dramski program. To je svakako razumljivo i s obzirom na razmatrani istorijski razvoj radiofonije, sa radio-dramom kao prvim radiofonskim oblikom. *Studio za akustičku umetnost* Zapadnonemačkog radija takođe se razvio iz departmana radio-drame, dok je Elektronski studio takođe bio zasebna celina.

³⁹⁸ Đorđe Malavrazić bio je na tom mestu od 1983. do avgusta 1986. godine, nakon čega je postao glavni i odgovorni urednik Drugog programa Radio Beograda, programa kulture i umetnosti (Maglov i Malavrazić 2019).

³⁹⁹ Govor „Imao sam kuću“ na svečanosti povodom sto brojeva časopisa *Treći program* 17. januara 1995.

⁴⁰⁰ *Radionica zvuka* se emituje na Trećem programu Radio Beograda, nedeljom oko 21h.

radio art definitivno dobija status specifične vrste kreativnosti, nesvodive na bilo šta drugo. (...) A kad je reč o *Radionici zvuka*, poenta je u tome da svi elementi radiofonskog dela teže stanju muzike, ali na taj način da tvore novi, autonomni zvučni amalgam, koji se ne može prevesti u formu notnog zapisa. Kao i sve ostalo, i govor, odnosno reč, se muzikalizuje, a sama muzika semantizuje u ovoj vrsti pretapanja i esejizma, bliskog komponovanju (Maglov i Malavrazić 2019).

Slične organizacione inicijative postojale su u to vreme u nekim evropskim zemljama, ili su serije osnovane u približno istom periodu. Izuzetak predstavljaju pomenute serije pokrenute u Parizu (*Atelier de création radiophonique*) i Kelnu (*Studio Akustische Kunst*), koje su s kontinuiranim i sistematskim radom započele još 1969. godine. Ostali istaknuti serijali pokrenuti su uglavnom tokom osamdesetih godina.⁴⁰¹ Kao i u domaćem kontekstu, tako je i u inostranim sredinama dolazilo do značajnih radiofonskih ostvarenja bliskih ideji radio-arta i pre devete decenije prošlog veka, ali je novina bila da se to radi

sistematski, celovito, sa redovnim terminima emitovanja i planiranim sredstvima, u okviru jedne posebne radiofonske serije. Onda to više nije stvar slučaja ili pojedinačne inspiracije, nego je reč o temeljno osmišljenom konceptu, koji pruža izvesni ustaljeni oslonac za nastanak nimalo ustaljenih, nekonvencionalnih ostvarenja. Jedan specifični žanr se onda može negovati i razvijati, a to osnaživanje se može podsticati urednički (Maglov i Malavrazić 2019).

Malavrazić je uočio tendencije na međunarodnom planu, pokrenuo inicijativu da se nešto slično radi u Dramskom programu, te 1984. godine izložio koncept i „stvarao uslove da se on ostvari u praksi“ (Isto). Njegova argumentacija bila je zasnovana na nasleđu beogradske akustičke umetnosti i na svetskom iskustvu na tom polju (upor. Малавразић 1999: 30).

Dorđe Malavrazić je svoj koncept prvobitno razrađivao imajući u vidu Ivanu Trišić kao urednicu, s obzirom na to da je ona prethodne godine ostvarila značajan uspeh na *Prix Italia* s emisijom *Ono malo čega se sećam*, koju je režirao Darko Tatić. Ivana Trišić je o podsticanju istraživanja u radu u redakciji Trećeg programa (u kontekstu razgovora povodom nagrađenog ostvarenja) istakla:

⁴⁰¹ Neki od primera su *Ars Sonora* (1985, Španija), *Kunstradio-Radiokunst* (1987, Austrija), *The Listening Room* (1988, Australija). Grupa eksperata *Ars Acustica* u okviru Evropske radiodifuzne unije osnovana je 1989. godine. Ovo su ujedno (pored gore pomenutih francuskog i nemačkog radiofonskog studija) organizacije koje najčešće pominju akteri okupljeni oko *Radionice zvuka* i s kojim su ostvarivali saradnje. Videti takođe Малавразић 1999: 30–31. Ipak, pored pomenutih, postojali su i drugi serijali slične orijentacije ka eksperimentalnom radiofonskom radu), poput Eksperimentalnog studija u okviru Slovačkog radija u Bratislavi (osnovanog 1965. godine, koji je vremenom razvio i radiofonsku praksu), te serijal *Medium* Poljskog radija, koji je emitovan od 1974. do 1984. godine, a koji je potom zamenio serijal *Pro Arte Acustica* (Rataj 2010). O oba serijala, kao i drugim koji su uključeni u internacionalnu mrežu *Ars Akustika* EBU, videti u izdanju ove grupe: *Ars Acustica International* 1991.

Na III programu razgovarali smo o pokretanju eksperimentalnih emisija u kojima bi radiofonija došla do punog izraza. Zanimaju me emisije koje predstavljaju sintezu različitih žanrova. Ovo sam pokušala da ostvarim u nagrađenoj emisiji u kojoj susrećemo dokument, esej, poeziju, dramske akcente, a sve to je usmereno ka novom radiofonskom izrazu“ (M.S. 1982).

Postepeno je došlo do odluke da Ivana Stefanović, koja je u to vreme radila kao muzički saradnik i muzički oblikovala dramske emisije, a prethodno osvojila nagradu na festivalu u Monte Karlu za ostvarenje *Poslanica ptica* (1974), bude urednica novog serijala.⁴⁰² Ivana Trišić, po vokaciji muzikolog, opredelila se za uredništvo na Trećem programu, na kojem je tada radila. Prvobitne namere urednice i saradnika angažovanih u *Radionici zvuka* navedene su u pozivnom pismu na saradnju, čiji odlomak Ivana Stefanović navodi, u godini osnivanja serijala, kao pokazatelj uspostavljenih programskih težnji:

Dramski program Radio Beograda otvorio je novu seriju koju smo nazvali *Radionica zvuka*. Pod ovim nazivom podrazumevamo veoma širok spektar bavljenja muzikom, zvukom, tonom i šumom, u jedinstvu sa dramskim, tekstualnim elementom, a na način i u formi radiofonskog medijskog govora. U njoj ćemo pokušati da otvorimo prostor za sve oblike eksperimentalnog, istraživačkog bavljenja zvukom, muzičkog strukturisanja reči/teksta, za raznovrsne etnomuzikološke forme, esejističke pristupe muzici, originalne intervjuje sa kompozitorima, izvođačima i onima obeleženim muzikom, da otvorimo prostor za sve vrste projekata multimedijskog, govorno-muzičkog tipa (Stefanović 1985: 57).

Imajući u vidu da rano Malavrazićevo reagovanje na nova strujanja u umetnosti radiofonije, te činjenicu da je *Radionica zvuka* zaista počela s radom već početkom 1985. godine, u vreme kada su i u svetskim tokovima ove aktivnosti bile aktuelne, pretpostavka je da je ova serija osnovana u pravom trenutku koji su prepoznali ključni akteri Dramskog programa i Radio Beograda. Estetička stremljenja kao da su sasvim bila u rezonanci s eksperimentalnim tendencijama ka radiofonskom radu sa zvukom. Prema sećanju Ivane Stefanović, *Radionica zvuka* je formirana

bez nekog traumatičnog napora, samo sa argumentima (...) i njoj kao da su se otvorila vrata i da su rekli: izvolite eksperimentišite, radite, istražujte zvuk... I ne samo da su se otvorila vrata za rad, otvorila su se vrata i prema nastupima na svetskim konkursima. Prethodni uspesi koje su dela Arse Jovanovića i drugih imala na svetskoj radijskoj pozornici, nagrade na festivalima i takmičenjima, bili su jedan od valjanih argumenata prilikom osnivanja *Radionice zvuka*. To nam je stvaralo osećaj samopouzdanja; verovali smo da u oblasti radio stvaralaštva vredimo i da već imamo neko svoje mesto. Mislim da se nikad nije desilo da smo izašli sa nekim od radova a da je to prošlo sasvim neprimećeno. Imali smo osećaj da je postojalo

⁴⁰² Malavrazić ističe: „Mislim da je Ivana Stefanović stvarno bila najbolja ličnost za to, što možda ja nisam na početku shvatio, ali danas to apsolutno mogu da kažem“ (Maglov i Malavrazić 2019).

zanimanje i da se znalo da je rad koji dolazi iz Radio Beograda pažnje vredan. U toj atmosferi je tadašnji urednik Dramskog programa mogao da osnuje seriju *Radionica zvuka* mirno, sa argumentacijom koja je bila prihvaćena tamo gde je bilo potrebno i gde se o takvim pitanjima odlučivalo. U tom smislu, mislim da je *Radionica zvuka*, u stvari, bila jedno srećno rođeno dete (Maglov i Stefanović 2019).

U sličnom tonu, muzikološkinja Ana Kotevska (koja je i sama ostvarila značajne priloge za *Radionicu zvuka*) navodi da se ne seća „da li je ova, tada veoma smela, zamisao prihvaćena konsenzusom“. Međutim, ona je uverena da *Radionica zvuka* „nije naišla na neke veće otpore, upravo zato što su sve kreativne pretpostavke za (...) pokretanje“ ove emisije „već bile artikulisane“ (Kotevska 2015: 117). s obzirom na prethodno artikulisana kreativna načela koja se danas prepoznaju kao prethodnice serije u pitanju, ovakvo sećanje na početke *Radionice zvuka* i pretpostavka da su inostrani uticaji u tom trenutku lako i prirodno prodrli na domaći teren sasvim su razumljivi. Đorđe Malavrazić je skrenuo pažnju na to da nije bilo sasvim tako iz perspektive nekoga ko je pratio stvari „iznutra“ u trenutku pokretanja inicijative i neposredno pre.⁴⁰³ Prema Malavrazićevom sećanju, osnivanje emisije nije naišlo na jednodušno odobravanje njegovih kolega iz Dramskog programa, pre svega onih koji su bili posvećeni klasično orijentisanoj radio-drami (Maglov i Malavrazić 2019). Malavrazić svedoči da je rad na tome da se koncept emisije posvećene radio-artu sprovede u praksi bio praćen mnogim teškoćama:

isključivo unutar same Dramske redakcije, zbog postojanja različitih tendencija, od kojih je jedna težila čuvanju prioriteta, odnosno dominacije klasične radio drame i druge, koja je išla više ka polju eksperimenta i istraživačkog i modernog strujanja unutar radiofonske umetnosti (Isto).

O sastanku u okviru redakcije Dramskog programa, na kojem je izložio ideju, predlažući ujedno Ivanu Stefanović za urednika nove serije, Malavrazić govori kao o „traumatičnom“ i pominje da je „računao na neku vrstu otpora“. Međutim, taj otpor je „bio mnogo veći“ nego što je urednik mogao da pretpostavi (Isto). Otpor je, pre svega, došao od urednika-dramaturga koji su bili okrenuti književnosti.⁴⁰⁴ Obrazloženja onih koji su se protivili pokretanju nove

⁴⁰³ Svakako, Malavrazić je jedan od glavnih aktera sastanka na kojem je emisija pokrenuta, te je u tom smislu njegova pozicija zaista ona „iznutra“, a oni koji nisu prisustvovali sastanku su oni koji su bili „spolja“. Ana Kotevska je svoju poziciju u odnosu na medij radija i muzičko-radiofonski žanr definisala kao poziciju istovremeno insajdera i autsajdera (upor. Kotevska 2015: 116).

⁴⁰⁴ Među njima je jedino Neda Depolo, koja je već ispoljila sklonost ka modernim tendencijama, bila za osnivanje ove serije, dok su Aleksandar Obrenović, Zvonimir Kostić, Daša Drndić, Zoran Popović i Jovan Đurić bili protiv (Isto). Od reditelja, negativno su se izjasnili Nada Bjelogrić i Olga Brajović. Osim Nede Depolo, argumente podrške dali su Miroslav Jokić, Boda Marković, Ivana Stefanović i muzički urednik Dragan Mitrić (Maglov i Malavrazić 2019).

serije uglavnom su se zasnivala na tvrdnji da emisije koje bi bile obuhvaćene *Radionicom zvuka* već po konceptu zapravo nisu radio-drame, te da to jednostavno ne spada u delatnost Dramskog programa (Maglov i Malavrazić 2019). Drugi su iskazali mišljenje da „nije potrebna nova serija kao produkcionni okvir“, s obzirom na to da su i ranije bila realizovana „uspela ostvarenja u žanru čisto zvučnih tvorevina, pa sa takvom, povremenom produkcijom samo treba nastaviti kad se opet pojavi neka izgledna inicijativa“ (Isto). Prema Malavrazićevom pojašnjenju, ti argumenti su u suštini značili odbranu u literaturi utemeljenog radiofonskog stvaralaštva, koje zadržava svojstva naracije i naglašene semantičnosti. Oporavatelji njegovog predloga pri tome su, kako tumači, „zatvarali oči pred novijim razvojem i proširenjima granica akustički estetskog, do kojih je svuda u svetu dolazilo upravo unutar dramskih programa“ (Isto).⁴⁰⁵ Najzad, u vedrijem duhu, Malavrazić se priseća i argumenta rediteljke Olge Brajović, koja je naglasila da će Dramski program „izgubiti jednog sjajnog ilustratora dramskih emisija“, aludirajući na Ivanu Stefanović, koja je bila zaposlena na mestu muzičke saradnice Dramskog programa.

Malavrazić objašnjava da je, naposljetku, okončao raspravu tako što je istakao da je u pitanju „uređivačka stvar“ koju će uz sav rizik preuzeti na sebe, te je tako predlog otišao „na dalju instancu, a to je bio Programski savet Dramskog programa“.⁴⁰⁶ Svakako, podrška Programskog odbora još jedna je potvrda da kreativne inicijative ne mogu da budu realizovane ukoliko na vodećim pozicijama – onima koje obezbeđuju uslove za realizaciju – nisu ljudi koji i sami vide vrednost predloženih projekata. Institucionalna organizacija je takva da su osnivači (serija, programa) oni koji su u administrativnom smislu omogućili da se kreativna inicijativa realizuje. Isti zaključak najdirektnije ilustruju sledeće reči Ivane Stefanović: „Ja za sebe nikad ne kažem da sam osnivač *Radionice zvuka*. Ja sam bila samo prvi urednik. To nije isto. Jer, osnivači su zapravo oni koji su radili po nekim kancelarijama, objašnjavajući nekom tamo političkom činocu, direktoru, zašto je to važno“ (Maglov i Stefanović 2019).

⁴⁰⁵ Interesantno, to je bio slučaj i s rediteljem Darkom Tatićem, za koga Malavrazić ističe da je bio „čovek potpuno otvorenog duha“, „eksperimentator“, koji je proizveo neke od najboljih i nagrađenih emisija u žanru kolažnih radiodramskih struktura, ali da je „težio umetnosti koja ima razvijenu semantičku dimenziju“ (Maglov i Malavrazić 2019). Malavrazić napominje da je Tatić radio-art zvao „jovanićevština“, po Arseniju Jovanoviću, koji je Tatiću, iako spoljni saradnik Dramskog programa, bio konkurent, pre svega emisijama iz sedamdesetih godina (Isto).

⁴⁰⁶ U tom telu su bili, između ostalih, i profesori Fakulteta dramskih umetnosti Slobodan Selenić, Predrag Delibašić, Ognjenka Milićević, koji su otvaranju nove serije dali veliku i entuzijastičnu podršku (Maglov i Malavrazić 2019).

7.4.3. Rad u studiju

Kada su tehnički uslovi omogućeni, sledeći korak je obezbeđivanje termina za rad u studiju. Finansijska podrška *Radionici zvuka* upravo se i ogledala u tome da autori dobiju dovoljno vremena za rad sa tehničkim uređajima jer, kako je već ranije istaknuto, u ovoj vrsti rada rezultati dolaze na licu mesta, u interakciji s uređajima. Malavrazić je naglasio da je „vreme u studiju vrednost, materijalna vrednost, koju je potrebno rasporediti“ (Maglov i Malavrazić 2019). Emisije za *Radionicu zvuka* su samo povremeno zahtevale troškove angažovanja pisca (jer tekstualni predložak često nije postojao) i glumaca, ali su podrazumevale mnogo više novca kada se preračunaju termini u studiju i u tom smislu, „u celini je to bila skuplja serija nego ove druge“ (Isto).⁴⁰⁷ Poređenja radi, montaža jednog minuta eksperimentalnih radiofonskih ostvarenja „ponekad je odnosila više vremena nego snimanje kompletne tradicionalne radio drame sa pripremljenim tekstom i uvežbanim glumcima“ (Малавразић 1999: 29). Malavrazić pojašnjava:

(...) budžet vremena, znate, on je u stvari (...) u okviru finansijski usmerenog uma, jedna vrsta novca. Što se tiče termina, to je bila basnoslovna vrednost. Na Zapadu to i jeste najveći trošak u okviru produkcija na radiju. Dakle, obično su se za neku radio dramu odvajala, to je bio i standard, četiri termina, ponekad se dešavalo da se snimi i za dva, tri termina. A za *Malo večno jezero* Vladana Radovanovića otišlo je odmah pedeset termina. Za drugu verziju, koja nas je predstavljala na festivalu *Prix Italia* i donela nam nagradu, još toliko (Maglov i Malavrazić 2019).

Radovanović je i sam istakao značaj raspoloživog vremena: „[Đorđe Malavrazić] je tada širokogrudno dodelio veliki broj termina, što je bilo potrebno da bi se *Malo večno jezero* uradilo na dostojan način. (...) to je baš bila prekretnica u pogledu zahtevnosti termina“ (Maglov i Radovanović 2019).

Jedan od načina na koji su urednici bili presudni za finalnu realizaciju kreativnih ostvarenja jeste upravo u obezbeđivanju termina kako bi se zamisao autora ostvarila i podržala na najbolji način, uz poštovanje umetničkog izraza.⁴⁰⁸ Kako je izgledao rad u studiju i koliko je značilo imati na raspolaganju termine, ilustrativno predstavlja odgovor Ivane Stefanović:

⁴⁰⁷ Jedan termin podrazumevao je šest sati rada u studiju (prepodnevni od 8h do 14h i popodnevni od 14h do 20h). Ponekad je postojala i noćna smena, od 20h do 02h (Maglov i Malavrazić 2019, Maglov i Stefanović 2019).

⁴⁰⁸ Malavrazić tako ističe emisiju *Platon u Srbiji* (1983) Darka Tatića kao ostvarenje koje je zahtevalo izuzetno veliki broj termina (oko stotinu, u poređenju sa jednocifrenim brojem termina koji se uobičajeno stavlja autorima na raspolaganje).

Pitali ste koliko je nekada trajao taj rad u studiju. Nekad je trajalo dugo. U tom slučaju ja malo postanem nervozna, počnem da gundam ili da grdim, zato što više nemamo studijskih termina a znam da ih je teško dobiti. Znae, kad vi nekoga pustite u studio, da pravi nešto ni od čega, ili sa malo teksta, sa glumcima... sa idejom koja je samo skicirana, vi onda morate da se pomirite da tu situaciju svaki autor savlađuje na svoj način. Neko se izgubi i odjedanput ne zna šta će. Pa mu je malo vremena, pa mu je kratak termin, pa nije zadovoljan, pa šta ćemo sad... to su sve kreativne dileme. Ali to nije bio smrtni greh nego smo gledali da dobijemo još termina. To je zaista bilo polje umetnosti. Ko je koliko skočio u tom umetničkom dometu, to je druga priča, ali to jeste bio prostor u kome su se stvarala umetnička dela u okviru državne institucije. Sa velikom dozom slobode i sa dozom obaveze. Takav je to bio ambijent (Maglov i Stefanović 2019).

Iz perspektive autora, značaj koji je ova vrsta podrške imala najbolje se sagledavao u poređenju s radom u nekom od inostranih studija. Na primer, Ivana Stefanović i Arsenije Jovanović istakli su striktno poštovanje ograničenih termina s kojima su se susreli radeći, na primer, pri austrijskom radiju za potrebe serijala *Kunstradio–Radiokunst*. Dok su međunarodna iskustva autorima značila zbog saradnji s kolegama i rada na drugačijoj (i kvalitetnijoj opremi), striktnost uslova produkcije koja nije dozvoljavala odstupanja od predviđenih termina za rad donosila je i određenu vrstu pritiska. Na primer, Arsenije Jovanović komentariše: „(...) nedostajao mi je Zoran [Jerković], nedostajala mi je Neda [Depolo], nedostajala mi je sloboda termina“ (Maglov i Jovanović 2019). Termini su bili ograničeni na nekoliko sati dnevno i svega nekoliko dana rada u studiju, što je za Jovanovića značilo da je delo koje će raditi u studiju prethodno pripremao nekoliko meseci (Isto).

Kada se razmatraju impresivni međunarodni uspeh i afirmacija koje su postigli autori angažovani u Radio Beogradu, vezani za predistoriju i istoriju *Radionice zvuka*, može se izneti pretpostavka da su oni došli jednim delom zbog značajne podrške eksperimentalnom stvaralaštvu koji su instance koje su donosile odluke ispoljile, ali istovremeno i zbog toga što ta podrška (organizaciona, tehnička, finansijska), iako impresivna, pogotovo iz današnje perspektive, nije mogla da se meri s ulaganjima koja su u radiofonske produkcije različitih formi vršile institucije u svetskim centrima. Kao što je bilo pomenuto, podrška i ulaganje Radio Beograda mogli su da se ispolje stavljanjem studijskih termina na raspolaganje autorima u upadljivoj meri. Međutim, finansijska ulaganja u govorne drame i dokumentarne serije nisu mogla da se mere sa inostranim ulaganjima:

U nedostatku novca, perfektno pozadinske podrške i mogućnosti da se češće angažuju vrhunski pisci, kreativna imaginacija jedne izuzetne skupine radiofonskih neimara usmerila se, snažnije nego što bi to inače bio slučaj, ka relativno

neispitanom, slobodnom domenu akustičkih eksperimenata, zasnovanih na specifičnoj vrsti slikanja – na slikanju zvukom (Малавразић 1999: 29).

Za Malavrazića je pitanje uredništva bilo upravo u tome „šta ćete omogućiti, koji prodor i pristup podstaći. (...) I to na tematskom planu i, naravno, na planu izraza, koji je zapravo najvažniji. U tom smislu urednik [misli se na odgovornog urednika, ne na urednika serije, prim. M.M.] može dosta da utiče, ali indirektno, ne time što će ući u studio i uraditi nešto sam“ (Maglov i Malavrazić 2019).

7.4.4. Autorstvo i tehnička sredstva: saradnici i hijerarhije

(...) tehnička sredstva ne znače mnogo bez snažne autorske ideje, kao ni autorske ideje bez tehničkih sredstava koja omogućavaju njihovu realizaciju.

Neda Depolo (1999: 115)

U ovoj konstataciji se vidi kako, s jedne strane, pojava novih tehničkih mogućnosti otvara i prostor za kreativni izraz koji do tada nije mogao biti materijalno realizovan, iako je bio tražen i zamišljan (kao u slučaju primera sa futuristima). S druge strane, jednom kada je taj tehnički zahtev dosegnut, on postaje oruđe kojim se željeni izraz i njegove nove kreativne upotrebe postižu. Na taj način, kreativna stremljenja i materijalnost medijske tehnologije idu paralelno, u dijalektičkom odnosu, bez determinizma sa jedne ili druge strane. Takođe, činjenica da se druge tehnike kojima se stvara snažna iluzija zvučnog prostora nisu ustalile u redovnoj praksi (poput ambijentne, kvadrofonske i *Kunstkopf* tehnike, upor. Malavrazić 1999: 25), potvrđuje da medijska tehnologija sama ne determiniše kakav će umetnički postupak prevladati, već i da tehnologije ostaju u umetničkoj praksi onda kada se pokažu kao efikasna sredstva kojima se estetske namere mogu ostvariti.

Sve složeniji načini upotrebe studijske tehnike zahtevali su profesionalnu specijalizaciju aktera, posebno radio-reditelja i ton-majstora (Деполо 1999: 126), kao i timski, ekipni rad. U samom prostoru studija, formirali su se timovi saradnika, čiji je broj mogao da varira, ali je „bazu“ tima uvek formiralo troje aktera: autor, ton-majstor i asistent ton-majstora, koji namešta trake. Proces rada na Študerovim magnetofonima podrazumevao je „ritualne radnje i ritualno trajanje priprema oko svakog zvuka, sekunda muzike ili svake reči“ (Maglov i Stefanović 2019). U tom smislu, tehnički deo posla bio je praćen savladavanjem tehnike, nameštanjem trake (koje su „ostavljale štrafte po prstima“ i bile „teške za manipulaciju“ /Isto/) rukom za svaki početak reči, rukovanjem malim makazama i

selotejpom za magnetofone. Zoran Jerković ilustruje kako je izgledao rad ton majstora⁴⁰⁹ i njegovog asistenta u Studiju 10, koji je, kako je pomenuto, bio opremljen sa šest magnetofona:

Dakle, potrebno je da se na vreme startuje mašina, da se odrede zvučni odnosi, stereofonska slika i da se prethodno napravi ekvalizacija (...) Posao asistenta ton-majstora je bio da sve pripremi. Kad se napravi miks, presluša se ta scena ili deo scene, po potrebi se ponavlja, pravi drugi miks, preslušava (...) pa se onda bira najbolji. Dakle, posao asistenta je bio da pripremi sve zvučne efekte koji su potrebni za tu radio dramu, u dogovoru sa rediteljem, kao i da sve mašine imaju svoje startove. Jer, ton-majstor nema vremena, ako on ustaje i namešta magnetofone, onda je izgubio kontinuitet. To je bio dosta komplikovan i dosta odgovoran posao. (...) Ton-majstor sedi za miks pultom i kreira zvučnu sliku, u saradnji s rediteljem. Kod nas je reditelj uvek s leve ili s desne strane ton-majstora, a trebalo bi da sedi u takozvanoj stereo tački. (...) U stereo tački sam samo ja, koji pravim miks (Maglov i Jerković).⁴¹⁰ (Videti Fotografiju br. 18)

U okviru Dramskog programa bilo je angažovano nekoliko ton-majstora, „koji su bili sposobni da rade zahtevne projekte“ i čija je selekcija već bila sprovedena time što su radili za Dramski program (Maglov i Stefanović 2019). Među njima su bili Milosav Mitrović, Marijan Radojčić, Petar Marić, Nikola Nikolić, Tomislav Perić, Zoran Jerković, Aleksandar Stojković, Slobodan Stanković (Maglov i Stefanović, Maglov i Malavrazić 2019).

Ton-majstori su „značajno doprinosili uspehu pojedinih ostvarenja, a pogotovo u okviru *Radionice zvuka*, gde je potrebno zaista da i ton-majstor, odnosno dizajner zvuka radi do kraja predano i zajedno s autorom, da praktično i on bude sudeonik u stvaralaštvu“ (Maglov i Malavrazić 2019). Upravo zbog ove specifične pozicije ton-majstora u realizaciji radiofonskih ostvarenja, Gojko Miletić je smatrao da

(...) oni i nisu tehničari u standardnom značenju te reči, oni su više koautori u realizaciji dramskog teksta. (...) Vrlo je važno da ton-majstori budu uključeni u sve procese rada na realizaciji dramskih programa, ne samo kao pridodati saradnici koji će se uključiti (obično sa zakašnjenjem) u završni deo posla, već kao aktivni učesnici (nav. prema Јокић 2008: 531–532).

⁴⁰⁹ U istom članku, uz pojašnjenje toga šta tačno radi ton majstor i navođenje Jerkovićevih primera iz prakse, izdvaja se sledeća, polušaljiva definicija: „Ton-majstor – to je čovek koji šest sati radi da bi uradio nešto što će se na radiju čuti 38 sekundi“ („Čovek pored hiljade dugmića“ 1981).

⁴¹⁰ Stereo tačka predstavlja ravnokraki trougao koji se formira između dva zvučnika i pozicije na kojoj sedi ton majstor. Jerković navodi da je u nemačkim radio-stanicama, u kojima je imao priliku da radi, naučio da bi reditelj trebalo da sedi iza ton majstora, pomeren na 80 do 120 cm od stereo tačke. Takva praksa nije postojala među rediteljima s kojima je sarađivao u Radio Beogradu, s obzirom da su sedeli desno ili levo od ton majstora („naši reditelji to nisu znali i nisu učili (...) o tome nisu vodili računa, jer je to nekako bio posao ton majstora“), tako da su stereofoniju čuli kada im ton majstor ustupi svoje mesto u stereo tački po završetku miksa (Maglov i Jerković).



Fotografija br. 18: Arsenije Jovanović i Zoran Jerković u Studiju 10 Radio Beograda (Влајчић 1989)

U tom smislu, vraćajući se na ranije pomenuto pitanje zbog čega je *Radionica zvuka* pokrenuta baš u okviru Dramskog programa, može se podvući da je uloga ton-majstora u organizaciono-tehničkoj strukturi bila važan činilac u ukupnoj prednosti koju je ovaj program imao za serijal tipa *Radionice zvuka*.

Timovi su se formirali putem slobodnog dogovora među saradnicima. U praksi su, ipak, određeni autori preferirali da rade s određenim snimateljima, pri čemu su te preferencije bile estetičkog tipa, to jest određene srodnošću senzibiliteta saradnika (upor. Малавразић 1999: 27). Učešće pojedinih snimatelja u projektu podrazumevalo se ukoliko su oni učestvovali u pripremanju materijala za određeni projekat (na primer, sakupljanjem dokumentarnog materijala, ostvarivanjem snimaka van studija/terenskih snimaka) ili su ustupali autoru zvučne materijale kojima su raspolagali (Maglov i Stefanović 2019). Iz svog ličnog autorskog iskustva, Ivana Stefanović pominje da pamti različite saradnje i da nisu svi saradnici isti: „Kod nekih je stepen kreativnog uloga veći i onda se stvori jedna vrsta osećanja međusobne sigurnosti i interakcije. Ja nikad nisam ništa odbacivala unapred, ali jesam nekad izbacivala ideje snimatelja. Sa svakim je različito, sa nekim je vrlo udobno i lepo raditi“ (Isto). Stefanović je posebno izdvojila saradnju sa Zoranom Jerkovićem, s kojim je „najviše radila, i najbolje. Vrlo davno se stvorila neka vrsta razumevanja, nekad čak i bez reči, nekad s malo reči. Višegodišnje dragoceno zajedničko iskustvo“ (Maglov i Stefanović 2019). Arsenije Jovanović ističe: „Što se tiče snimatelja, imam jednog jedinog: to je Zoran Jerković. ovi drugi su me malo nervirali, bili su kruti, tražili su 'tačno šta' (...)“ dok je Jerković imao „apsolutno razumevanje“ (Maglov i Jovanović 2019).

Jerković je ujedno bio najzastupljeniji ton-majstor u serijalu *Radionice zvuka*. Zoran Jerković ističe da je u trenutku kada je on odlazio s Radio Beograda (2002. godine), serijal *Radionica zvuka* obuhvatao oko 190 emisija. U taj korpus bila su uključena dela i koja pripadaju predistoriji *Radionice zvuka*, a koja su zavedena u ovaj serijal (poput, na primer, *Resavske pećine* i drugih ostvarenja).⁴¹¹ Jerković navodi da je on od tih 190 uradio između 135 i 140 emisija, jer je većina autora koji su se time bavili tražila da on bude njihov saradnik (Maglov i Jerković).⁴¹²

Ipak, Ivana Stefanović podvlači da u odnosu između autora i ton-majstora/snimatelja/tehničara postoji hijerarhija (upor. Born 2009). Prema njenom mišljenju, autor bi:

morao da ima svoj materijal, ili da zna gde ga može naći i da ima predstavu u glavi šta sa tim materijalom hoće da uradi. Koncept, strukturu. Tehničar, snimatelj je tu, da taj deo unapredi do maksimuma. Znači, da ukaže na ono što nije dobro, ili što ne treba, da potpomogne da se ideja sprovede (Maglov i Stefanović 2019).

Materijal podrazumeva akustički, zvučni materijal različitog porekla (muzika, ambijentalni zvuk, govor, šum, efekti itd).⁴¹³ Značajan udeo ton-majstora jeste u odabiru snimka, pre svega zbog njegovog tehničkog kvaliteta.⁴¹⁴ Pored toga, kreiranjem određenih zvukova i/ili načinom njihovog snimanja, ton-majstor utiče na „karakterizaciju likova“, a isto tako utiče i na detalje u ubedljivosti radio-drame, što ponekad zahteva i modifikovanje već postojećih efekata i raspoloživog zvučnog materijala:

U nekoj radio-dramskoj emisiji potrebno je da slušalac 'vidi' kako se otvaraju vrata; vrata treba da zaškripe. U 'efektoteci' ima raznih 'škripanja vrata'; 'ne smem, razume se, da upotrebim ono iz prethodne emisije', kaže Jerković. 'Ili, topot konjskih kopita po pesku. U 'efektoteci' ima samo 'topot po kamenu'. Uzmem taj topot, po kamenu, pa ga 'miksam' dok ne zvuči kao – po pesku', objašnjava Jerković („Čovek pored hiljade dugmića“ 1981).

Autor može da s ton-majstorom diskutuje o konceptu celine, glavnim smernicama ili generalno, o poetičkoj nameri, ali i ne mora. Na primer, Ivana Stefanović ističe da „nikad

⁴¹¹ Spisak dela emitovana u *Radionici zvuka* videti u: Донић и Рајић 2004: 128–134.

⁴¹² Kao primere Jerković ističe da je Arsa Jovanović insistirao na tome da radi s Jerkovićem, iako je Jerković u to vreme bio asistent Marijanu Radojčiću, te da je kompozitor Zoran Hristić takođe želeo da na svojim radiofonskim kompozicijama radi isključivo s Jerkovićem, počevši od *Boja* 1989. godine (Maglov i Jerković 2019).

⁴¹³ „...nekad je potrebno zvuk 'stvoriti', kreirati, 'odsvirati' sa ili bez instrumenta... I sada, zavisi od autora, svako to 'mesi' na svoj način (Maglov i Stefanović 2019).

⁴¹⁴ „Tu se, naravno, snimatelj pita, pre svega zbog tehničkog kvaliteta snimka a i ne samo zbog toga, nego ton majstor možda čuje nešto što ne treba da se koristi. Nekad neki zvuk ima neku tehničku falinku, čak i ako je najmanje fercerovanje, ako se multiplicira, onda se i ta falinka multiplicira. Ima tu sad mnogo elemenata“ (Maglov i Stefanović 2019).

nikome nije objašnjavala koncept celine“ (Maglov i Stefanović 2019).⁴¹⁵ Uloga ton-majstora je važna upravo zbog tog tehničkog aspekta, s obzirom na vladanje tehnologijom i zahtevima koje konačan zvučni snimak treba da ispuni da bi odgovarao emitovanju na radiju.⁴¹⁶ Vladan Radovanović je, komentarišući proces nastanka *Malog večnog jezera*, istakao koliko se zahvata i postupaka koji su sprovedeni u delu ne vidi iz partiture, „nego stoji iza nje kao radiofonsko poznavanje *métier-a*“ (Maglov i Radovanović 2019, 2020). Na prvom mestu, reč je o „poznavanju ograničavajućih faktora u pogledu dinamike i frekventnog opsega. Ti opsezi se moraju uzeti u obzir kada se pravi delo isključivo za radijsko reprodukovanje“ (Isto).⁴¹⁷

Iako se nije dešavalo da autori ne mogu da realizuju projekat zbog tehničkih rešenja, problemi su se neizbežno javljali. Objasnjavajući u kojoj meri raspoloživi uređaji utiču na mogućnosti ostvarenja autorske zamisli, Jerković ističe da „principijelno može sve da se ostvari“, iako postoje ograničenja, a „uređaji su uvek neki gornji limit“ (Maglov i Jerković 2019). U tom smislu, krajnji rezultat zavisi prvo od mogućnosti samog ton majstora i njegovog umeća, znanja, iskustva i mašte.⁴¹⁸ Jerković je istakao da:

(...) svaki ton majstor ima svoj 'rukopis' koji se najpre oslanja na način rada i promišljanja zvuka koji treba zapisati, tj. snimiti. Ja sam sebe, radeći dugi niz godina, a i sada, naučio i uvežbao da 'mislim zvukom'. To je, čini mi se, glavna odlika koja me na neki način izdvaja i karakteriše moje snimke u odnosu na druge snimke. A iza svega, naravno, stoji i veliki rad, stalno učenje, bogato iskustvo, i česte posete drugim studijima u inostranstvu. Takođe i posete stranim festivalima (sada veoma retke, jer oni koji o tome odlučuju smatraju 'da to nije važno') na kojima se takmiče naši radio programi (Đuričić 1998).

Drugo pitanje je da li je krajnji rezultat blizak autorovoj nameri, ili ju je čak „prestigao“, kako napominje Jerković: „Meni se često dešavalo da autor radiofonskog dela traži nešto takvo, a ja ubacim još tri stvari, on kaže: 'pa ovo je više nego što sam ja zamislio'“ (Maglov i

⁴¹⁵ Kao primer, Stefanović navodi saradnju s inženjerom Gerhardom Vizerom (Gerhard Wieser) prilikom realizacije dela *Lacrimosa* (produkcija ORF Kunstradio 1993): „[ja sam] napravila redosled i rekla: počecemo sa snimkom broj 22, a onda ćemo pretopiti na snimak broj 48, a onda posle vrlo sporo ulazi broj 1.... i tako. I on je to zapisao. I sa najvećom pažnjom i preciznošću je radio prema uputstvima. I tek u nekom trenutku imao je predlog ili ideju“ (Maglov i Stefanović 2019).

⁴¹⁶ „...ono što čujemo kao krajnji proizvod sa magnetofonske trake, neke emisije, bilo kog tipa, to treba (...) da bude odrađeno na način svih tehničkih uzusa koje emitovanje radio programa traži. Tada i danas. Od nivoa jačine snimka do svega ostalog. Dakle, to su tehnički uzusi koji se moraju poštovati“ (Maglov i Jerković 2019).

⁴¹⁷ U Elektronskom studiju Radio Beograda, koji je organizovao i sopstvene koncerte, dela su se pripremala u odnosu na to da li će biti emitovana preko radija ili reprodukovana na koncertu (Maglov i Radovanović 2019).

⁴¹⁸ Rad u Dramskom programu, a pogotovo na projektima eksperimentalne radiofonije, razlikovao se od uobičajenih zadataka snimatelja i po tome što je zahtevao senzibilitet za umetničku realizaciju: „(...) nisu svi ljudi mogli to da rade, i nisu svi ni radili. (...) neku umetničku crtu ili imate ili nemate. To se ne uči. Uči se zanat (...). Emisije tog tipa [poput *Radionice zvuka*, prim. M.M.] zahtevaju da čovek u velikoj meri ima i neku umetničku crtu“ (Maglov i Jerković 2019). Slično je isticao i Pjer Šefer, napominjući da osim što treba da bude kompetentan, tehničar/ton-majstor mora da bude i talentovan (Schaeffer 2017: 57).

Jerković 2019). Ukoliko ne može da se postigne to što je autor zamislio, traži se zadovoljavajuće tehničko rešenje (Isto). U svakom slučaju, autorova zamisao je ono što vodi i usmerava čitav proces rada, pa na taj način ima prioritet. Stefanović ističe: „Ako tehničar ne prati vaš zahtev, onda su šanse za uspeh male“ (Maglov i Stefanović 2019). Jerković napominje da je ustrojstvo njegove saradnje s Ivanom Stefanović bilo: „ona je kompozitor, a ja sam ton-majstor“ (Maglov i Jerković 2019). Njegova uloga bila je nakon kompozitorkinog pojašnjenja zamisli, ponudi neka od rešenja koja omogućavaju realizaciju njenih ideja (Isto).

U tom smislu, potrebno je precizirati koautorsku ulogu snimatelja i ton-majstora, jer se ona (prema iskustvu koje ističu moji sagovornici) ne odnosi na konceptualni doprinos, već na doprinos upravljanju raspoloživim sredstvima kako bi se sam koncept ostvario. Ivana Stefanović pojašnjava da je tehničko sredstvo „(...) samo uslov za ostvarenje ideje. Možda su se kreativnosti prelivale. Ton-majstor i tehnika su bili odlični, opremljeni, vešti, s dobrim sluhom, uhom, osećanjem, odlično su radili svoj posao... To je deo profesije. Autorstvo nije profesija. Autorstvo je nešto više, drugačije“ (Maglov i Stefanović 2019).

Pitanje autorstva i njegovog shvatanja u saradničkom odnosu provlači se kao kakav lajtmotiv u diskursu o radiofoniji, pa tako i u saradnji više autora. Sam timski rad zavisio je od projekta i ideje. Prema mišljenju Ivane Stefanović, „timovi su se pravili nekad i iz komfora, lakše je proveravati ideje, uz očekivanje da će neko iz grupe da 'dobaci' ideju ili doturi rešenje a nekad zato što je to stvarno korisno za projekat.“ (Maglov i Stefanović 2019). Pregled programa *Radionice zvuka* ukazuje na nekoliko takvih slučajeva u kojima je ostvarenje potpisalo više autora (zajedno s ton-majstorima). Međutim, već u prvoj godini rada *Radionice zvuka* izdvojilo se ostvarenje *Vreme, osećanja, himne...*(1985), kako po svojoj tematici, tako i po brojnosti autora. Ivana Stefanović, kao jedna od njih, opisuje taj projekat kao „ekstreman“ i „vrlo neobičan“ (Maglov i Stefanović 2019). Ekipu je činilo šest autora: Branislava Stefanović, rediteljka, Neda Bebler, muzikološkinja/muzička urednica, Miroslav Jokić, radijski reditelj, Aleksandar Stojković, snimatelj, Boban [Slobodan] Stanković, asistent snimatelja, Ivana Stefanović, urednica.⁴¹⁹ S obzirom na osetljivu društvenu temu, u prelomnom istorijskom trenutku („to je bilo pred devedesete, ono vreme kada se u zemlji sve kovalo“ /Maglov i Stefanović 2019/), autori su bili svesni pojedinačnih odgovornosti u

⁴¹⁹ Pored toga što su bili članovi autorskog tima, Neda Bebler i Miroslav Jokić su učestvovali i u samoj realizaciji, obezbeđujući glas dokumentariste (Jokić) i glas komentatora-muzikologa (Bebler). Podatak s trake pohranjene u Fonoteci Radio Beograda (RZ 4/5).

trenutku kada u društvu postoje različiti stavovi i opredeljivanje „za i protiv“ (Isto).⁴²⁰ S obzirom na dokumentarno-muzički karakter emisije, bilo je potrebno da sve bude izrazito precizno i tačno, pa je Stefanovićeva smatrala da je u projektu bilo neophodno i učešće muzikologa.⁴²¹ Proces rada na ovom projektu, Stefanovićeva opisuje na sledeći način: „U studiju je bila neviđena kakofonija od predloga, ideja, šta hoćemo tom emisijom, kako ćemo sprovesti ideju, kojim putem, koja himna da, koja ne, koje objašnjenje je za koju himnu dobro, koje nije, ko će to da preuredi itd. (...)“ (Maglov i Stefanović 2019). Međutim, ona ističe da to nije bio redovan postupak. Ova specifična tematika implicirala je i način rada koji je bio atipičan. Stefanovićeva smatra, iz današnje perspektive, „da je ceo proces bio više participativan nego što je bio čisto autorski“ (Isto). Ovaj izuzetak, dakle, potvrđuje ono što se ipak čini da je bilo pravilo, a to je akcenat na autorskoj poziciji i na autorskom radu, pa je zbog toga narativ o saradnjama i timskom radu u radiofoniji potrebno razmatrati s oprezom.

Na primer, Đorđe Malavrazić objašnjava da je razlika u odnosu na druge procese rada u kojima je ton-majstor angažovan u tome što su na neki način oni „ravnopravniji“, a proces rada je „kolektivniji“ (Maglov i Malavrazić 2019). Međutim, o ravnopravnosti se može govoriti tek kada se dođe do realizacije koncepta, koji je potekao od autora. Zbog toga, autori ipak imaju prvenstvo, jer je delo njihova zamisao, vođena od početka do kraja, „tako da se može reći da su to zaista autorske celine, te prave 'radionice zvuka'“ (Maglov i Malavrazić 2019). Ivana Stefanović pravi jasnu distinkciju između autora-stvaraoca i pomoćnika, saradnika. Polazeći od svoje primarno autorske pozicije, ističe: „Ja autorstvo ne dam i čuvala sam ga i za druge autore kojima sam nekad bila urednik i koji su nekad radili za *Radionicu zvuka*“ (Maglov i Stefanović 2019).

Ovaj stav podstaknut je i jednim iskustvom, koji Stefanović naziva traumatičnim, a koji se odnosi na saradnju vezanu za njeno prvo radiofonsko delo, *Poslanicu ptica*. Objlašavajući da je delo radila u studiju s ton-majstorom Marijanom Radojčićem, Stefanovićeva navodi:

Marijan i ja smo sedam dana i noći bili u studiju a [Predrag] Knežević je povremeno dolazio, doneo bi nam sendvič ili kafu i pitao šta nam treba. Bio je neka vrsta urednika. Bilo je kratko vreme do prijave za neki festival u Monte

⁴²⁰ „Pitanje himne, izbor, konkursi, komisije....sve to je govorilo da su se stvari u državi zaljuljale. Bila je to, u tom trenutku, jedna jako ozbiljna tema. Moj urednički motiv bio je da se osetili važnost jedne 'nevažne', paramuzičke teme“ (Maglov i Stefanović 2019). Ovaj projekat doneo je *Radionici zvuka*, u njenoj prvoj godini postojanja, nagradu na radijskom takmičenju u Ohridu, na kojem je žiri bio sastavljen od pripadnika više jugoslovenskih republika.

⁴²¹ „Neda Bebler je morala da bude tu zato što je ona bila jako informisana i sve je proveravala za nas, bila je najtemeljnija u proveru činjenica“ (Maglov i Stefanović 2019).

Karlu i mi smo jako žurili. I danas smatram da je *Poslanica ptica* jedan od mojih prvih opusa, svakako prvi radiofonski. I onda, kad smo već bili na tom međunarodnom festivalu *Prix Monaco* i dobili nagradu, ispostavilo se da sad treba da budu tri imena i tri autora. Meni je tada bilo 25 godina ali sam i onda rekla ne, to ne može tako i borila sam se protiv tog olakog uzimanja autorske i intelektualne svojine (Maglov i Stefanović 2019).

Vladan Radovanović definiše autorstvo kao visok stepen ličnih odluka, a smatra da je „velika gustina ličnih odluka primenjena tamo gde se lično odlučuje o svakom muzičkom parametru – a ima ih najmanje pet“ (Maglov i Radovanović 2019). Radovanović pravi razliku između grupne saradnje u umetničkom oblikovanju i grupne saradnje u njegovoj tehničkoj realizaciji (Isto). U tom smislu, on stvara hijerarhiju učešća i autorstava. Saradnja ton-majstora spada u domen grupne saradnje u tehničkoj realizaciji.⁴²² Za Jerkovića takođe nema dileme oko toga ko je autor dela: „(...) za mene je autor onaj koji je to smislio. Generalno, autor je onaj koji je doneo ideju. Ja sam tu da mu pripomognem, ili odmognem, jer on bez mene ne može“ (Isto). Međutim, u nizu ostvarenja Radio Beograda, Jerković je potpisan i kao autor ili koautor, što u tim situacijama ukazuje na viši stepen njegovog učešća u osmišljavanju sveukupnog koncepta, a potom i u realizaciji dela. Marija Ćirić smatra da je „teško precizno govoriti o podeli rada“ jer se ideje autora „uvek prožimaju“ (Maglov i Ćirić 2021).

Međutim, potrebno je naglasiti da se može napraviti razlika između autora dela i autora zvučne slike. U tom smislu, iako se prvenstvo autora koncepta i onog koji donosi krucijalne odluke o konačnom izgledu dela podrazumeva, autorstvo (ili lični pečat) onoga ko je odgovaran za specifični krajnji rezultat se na ovaj način ističe. U vezi s tim, Jerković je rekao:

Treba napomenuti da kod nas 'autorstvo zvučne slike' ne postoji. Ne postoji ni u većini razvijenih zemalja. Za autorstvo, za sada, jedino su se izborili 'dizajneri' zvuka na filmu. Ali, esnafska udruženja snimatelja i dizajnera zvuka odavno već vode borbu za priznavanje autorstva zvučnog snimka tamo gde to zaista postoji i gde bi bilo normalno da se autorstvo i prizna. (...) U radio-delima, gde je zvučna slika važna koliko i sam osnovni predložak za realizaciju i razumevanje takve vrste programa, mislim da je i normalno da se ton-majstor pojavi kao koautor u realizaciji“ (Đuričić 1998).

⁴²²U odnosu na primer *Malog večnog jezera*, Radovanović pominje udeo Zorana Jerkovića, koji je „snimio sve ostale glumce i miksovao sav zvučni materijal prema partituri“ (Maglov i Radovanović 2019).

7.4.5. Uredničke uloge: tematske koordinate, saradnici, profesionalni profili

Ivana Stefanović pamti atmosferu u Dramskom programu kao kreativnu i otvorenu:

Hoću da kažem da je atmosfera istraživanja u domenu zvuka, jezika, govora, upotrebe glasa... bila u stvari sveprisutna u Dramskom programu Radio Beograda uopšte i da je bila velika i široka. Osećala se. I bilo je nekog vrlo jakog kreativnog potiska u toj maloj redakciji. Pa nije bila baš ni tako mala, bilo nas je možda dvadesetak (Maglov i Stefanović 2019).

Sa druge strane, u sećanjima Đorđa Malavrazića na atmosferu u redakciji ostala je tenzija. Malavrazić napominje da je uspeh *Radionice zvuka* izazivao surevnjivost nekih članova redakcije, zasnovanu pre svega na estetički motivisanim neslaganjima i ideji da on, kao glavni urednik:

podržavam ove, a hendikepiram one (...) ovde je zaista bio sukob između dve koncepcije. Nije bilo ničeg ličnog, nije bilo ničeg partijskog, ničeg političkog, nego te dve koncepcije i onda, odjednom, stvarno su počeli da dobijaju više nagrada [autori eksperimentalnih ostvarenja, prim. M.M.], jer je kreativnost autora literarno zasnovane drame više došla do izraza u nekom prošlom, a kreativnost radioartista u ovom periodu (Maglov i Malavrazić 2019).⁴²³

Pomenute tenzije na planu suprotstavljenih estetskih načela iste su one koje su postojale i prilikom sastanka na kojem je iznet predlog za osnivanje serijala. Sukob se odvijao na liniji između klasične, govorne radio-drame i eksperimentalne radiofonske forme prevashodno okrenute radu s različitim tipovima akustičkog materijala. Na potrebu da se iskoriste specifične mogućnosti medija radija, koje su se usložnjavale sa svakim tehnološkim dostignućem (poput stereofonije), skretali su pažnju pojedini radijski poslenici, poput Nede Depolo, insistirajući na tome da radio-drama nije tekst. Ovaj 'sukob' je, dakle, primarno medijske prirode, gde se medij radija posmatra ne kao sredstvo prenošenja ideje uobličene u mediju teksta, već direktno kao medij izraza koji nosi svoje specifične karakteristike u radu, primarno u radu sa zvukom. Dok je ovo pomeranje ka specifično radijskoj drami ostvareno, tekstualni predložak (a time i angažovanje književno orijentisanih autora, pisaca, dramaturga

⁴²³ Ivana Stefanović, međutim, navodi da ne pamti surevnjivost ni u kom vidu, te da su se diskusije koje su se dešavale u okviru preslušavanja ostvarenja različitih žanrova pre svega odnosila na kvalitet ostvarenja: „Imali smo redovna preslušavanja novih programa na kojima smo svi prisustvovali, i sigurno je da se nekad nismo slagali. Javljala su se pitanja koliko je nešto dobro u okviru određenog žanra ili nije. Ako je dokumentarna drama, koja se radi potpuno drugim postupkom i metodologijom, onda se uspešnost projekta razmatrala u okviru tog žanra, u okviru tog žanra smo razmatrali kvalitet. Mi smo ipak ~~bili~~ svi bili stručnjaci, vrlo radijski i estetski 'pismeni' svako u svojoj oblasti, a diskusije posle preslušane nove drame bile su ozbiljne. Ali zameranja ili zaustavljanja... toga se ne sećam“ (Maglov i Stefanović 2019). U jednom intervjuu koji je dao 1992. godine, režiser Boda Marković u šali je primetio: „Glavni problem naše redakcije je to što svako hoće da uradi što više za istu platu, i tako se otimamo za termine u studiju“ (Otašević 1992).

itd) ostaje primarni vid koncepcije dela. Istovremeno, razvoj televizije utiče na smanjenu popularnost radijskih sadržaja i na međunarodnom planu izoštrava se tendencija da se prevashodno akustička priroda medija ispituje do krajnjih granica. Upravo na toj liniji nastaju i ostvarenja koja su, zbog organizacije akustičkog materijala, bliska muzici, i koja se nalaze u liminalnom prostoru literature/drame i muzike/zvukovne umetnosti, obrazujući specifičnu akustičku formu.

Takve tendencije primarno su negovane za vreme perioda urednikovanja Ivane Stefanović, dok su, prema Malavrazićevom mišljenju, od 1989. godine, kada je urednik postao režiser Boda Marković, literarno inspirisana ostvarenja bila dominantna u repertoaru serijala (*Nevidljivi ljudi*, 2015).⁴²⁴ S tim se slaže kompozitor, radiofonski stvaralac i treći urednik *Radionice zvuka* Predrag Stamenković, pominjući da su počeci bili „radikalno eksperimentalni“, da bi potom usledila faza „pretežno tekstualno konceptualnih radiofonijskih emisija“ (Maglov i Stamenković 2021). Miroslav Jokić, pak, smatra da je prve godine *Radionice zvuka* obeležilo lutanje između poetike ljudskog govora i poetike muzičkog jezika, dok se sredinom devedesetih ustanovio pravac u kojem autori odustaju od muzičkih i verbalnih struktura i stvaraju kompozicije isključivo od nemuzičkih elemenata (Jokić 2005: 3). Marija Ćirić takođe smatra da iako „ostvarenja sa literarnim predloškom jesu bila prisutna u značajnom procentu“ ona „ipak nisu dominirala tim radiofonijskim prostorom“ u periodu kada je urednik bio Boda Marković (Maglov i Ćirić 2021). Imajući u vidu da je u pitanju interdisciplinarna forma akustičke umetnosti, smatram da je neke stroge klasifikacije teško uspostaviti.

U periodu između 1985. i 1990. godine, dok je urednica *Radionice zvuka* bila Ivana Stefanović, emitovano je, prema do sada dostupnim podacima, oko 80 ostvarenja. Određen broj ovih dela realizovan je u okviru ovog serijala, dok ostala pripadaju fondusu nastalom pre njegovog pokretanja, ali su zavedena i arhivirana pod signaturom *Radionice zvuka* u Fono arhivu Radio Beograda. Stefanović je smatrala da je „zavođenje u arhiv *Radionice zvuka* nešto što ima ogromnu važnost, što obezbeđuje sigurnost i čuvanje“ (Maglov i Stefanović 2019). Tako je, na primer, višesatni program *235 minuta 40 sekundi za Džona Kejdža* autora

⁴²⁴ U istom razgovoru, Malavrazić ističe ova primarna usmerenja uredničkih politika Ivane Stefanović (1985–1989), Bode Markovića (1989–2000) i Predraga Stamenkovića (2000–2021). Kako poslednji period ne ulazi u vremenski period razmatran u ovoj disertaciji, nije uključen u glavni tok teksta. Prema Malavrazićevom mišljenju, taj poslednji period karakteriše svojevrstna sinteza prethodna dva usmerenja. Aktuelni urednik serijala, Predrag Stamenković, ističe: „sada su prisutne obe opcije uz varijante njihovog sadržajnijeg i medijski osmišljenijeg prožimanja i amalgamisanja u neke 'nove', iako prelazne, 'hibridne', ipak autohtono radijske forme“ (Maglov i Stamenković 2021).

Filipa Filipovića (RZ 12–18)⁴²⁵ emitovan na Trećem programu (1983), a u *Radionici zvuka* je, kako navodi Stefanović, „sačuvan samo jedan, manji deo“ (Isto). Prva zavedena emisija je takođe posvećena Kejdzu: u pitanju je prilog zagrebačkog radijskog muzičkog urednika Branka Magdića *Džon Kejdz – između mita i stvarnosti* (RZ 1, 1982). Simptomatično je da je upravo Kejdzovo stvaralaštvo tema prvih zavedenih ostvarenja u serijalu, što je i očekivano jer je njegova poetika u značajnoj meri uticala na poetiku radiofonskih ostvarenja, o čemu je bilo govora. Isto tako, odabir određenih ostvarenja za arhiviranje (iako ona nisu bila i jedina emitovana tokom godišnje programske šeme), kao da podvlači značaj određenih prethodnika, ili, paradoksalno, konstruiše svojevrsnu tradiciju ove eksperimentalne i istraživačke prakse. Ova tendencija karakteristična je, kako je ranije o tome bilo reči, za Kejdzovo 'prisvajanje' Erika Satija kao sopstvenog prethodnika.

Satijevo delo je, na izvestan način, takođe zastupljeno u ovom, prvom periodu *Radionice zvuka*. Naime, 1986. godine, emitovano je, a potom i sačuvano u arhivi (RZ 31) ostvarenje *Mnogo hvala, gospodine Roršah* Mitra Subotića Sube, novosadskog kompozitora i producenta koji je nastupao i pod pseudonimom Rex Ilusivii.⁴²⁶ Pod tim imenom se pojavio i u *Radionici zvuka*. Ovo ostvarenje predstavlja „deset ambijenata na muziku Satija“, kako je naznačeno na kartonu odgovarajuće trake, a u pitanju je Subotićeva studijska 'intervencija' na snimljeno izvođenje Satijeve muzike koju izvodi pijanistkinja Branka Parlić.⁴²⁷

Osim što u *Radionici zvuka* uvodi Satijevu muziku, podsećajući na jednog od prvih autora koji šire fundus raspoloživih zvučnih materijala, Subotić kao da na specifičan način kreira delo oko same recepcije muzike. Zvučni 'Roršahov test' kojim se podvrgao Subotić slušajući Satija u izvođenju Branke Parlić, sedeći u mraku u uglu studija u kojem je pijanistkinja snimala svoje izvođenje, kao da je uobličio sam proces slušanja, pogotovo onog koje je, kao radiofonsko, izuzeto od namernih vizuelnih stimulansa. Nakon ostvarenog snimka, Subotić je svoje ideje oblikovao radom u novosadskom Studiju M, uplićući diskretne

⁴²⁵ Filipović je prevodilac i zajedno s Mišom Savićem priređivač knjige *John Cage: radovi – tekstovi: 1939–1979: izbor*, objavljene 1981. godine (Beograd: Izdavačka radionica SJC).

⁴²⁶ U Fonoteci Radio Beograda traka je sačuvana sa naslovom prevedenim na srpski jezik. Isto delo objavljeno je naredne godine (1987) na LP-u *Disillusioned* pod nazivom *Thanx Mr. Rorschach*. Ostvarenje je nastalo u produkciji Radio Novog Sada (snimano u Studiju M). Uz LP *U mesečevom kavezu (In the Mooncage)* istog autora, ovo su jedine saradnje s novosadskim radijom, to jest jedina ostvarenja iz njihove produkcije koja su sačuvana u arhivu *Radionice zvuka* (RZ 48).

⁴²⁷ Zanimljivo je da ovo 'izvođenje' u *Radionici zvuka* takođe prethodi ploči sa Satijevom muzikom Branke Parlić *Erik Satie Initiés* (1989, PGP-RTB). U pitanju je projekat takođe realizovan u okviru novosadskog radija. Upravo je Subotić doneo Branki Parlić partiture Satijevih kompozicija iz Pariza (Maglov i Parlić 2019), nakon čega je ova pijanistkinja ostvarila značajan uticaj svojom interpretacijom i praktično uvela Satijevu muziku na domaću muzičku scenu.

'distorzije', konkretne zvukove i šumove, kao i asocijacije na popularne melodije. Ponirući u sopstveni slušalački proces i izvlačeći ga na površinu, Subotić kao da podvlači i neke od postulata karakterističnih za recepciju radiofonskih ostvarenja. Kako je senzorni aparat slušaoca usmeren intenzivno na jedno čulo – čulo sluha – jedna od posledica jeste odvijanje unutrašnjih mentalnih filmova. Mentalne slike (Jovanović 1985, Шутић 2004), unutrašnji filmovi/ unutrašnji teatar (Stefanović 2010, Black 2009, Ћирић 2005), neverbalni otisci u duši (Nikolajević 2008, Kotevska 2018, 2019) – sve su to formulacije kojima su različiti autori skretali pažnju na ovaj intenzivni doživljaj buđenja unutrašnjeg sveta zvučnim podsticajima složene akustičke forme i raznovrsnog materijala uobličenog u kolažne celine. Asocijativnost igra snažnu ulogu u radiofonskoj umetnosti: isecci stvarnosti i materijala su dekontekstualizovani, ali deluju poznato i deluju kao pokretači individualnih misaonih tokova koji se dalje razvijaju iz tih okidača. Recepcija tako postaje kreativan čin (upor. Ћирић 2015: 104), a samo delo zavisno od okolnosti i atmosfere u kojima ga slušalac sluša, kako ga zbog toga čuje i šta u njega učitava.⁴²⁸ Pokazujući nam rezultate sopstvenog Roršahovog slušnog testa, Subotić je istovremeno omuzikalo jednu od karakteristika diskursa o mediju radija.

Pored ovih ostvarenja, pozicioniranju produkcije *Radionice zvuka* u domaći i svetski kontekst doprinosi i uključenje istaknutih dela eksperimentalne radiofonije međunarodno priznatih stvaralaca. Simbolično negovanje početaka eksperimentalne radiofonije u Radio Beogradu jeste pohranjivanje jedne od najranijih eksperimentalnih kompozicija *Igre za jednu Galiolu*, prvog eksperimentalno radiofonskog ostvarenja Arsenija Jovanovića (1967, RZ 45). Kao *Resavska pećina* (1977, RZ 51), ovo ostvarenje pridruženo je značajnom broju Jovanovićevih kompozicija realizovanih u okviru serijala *Radionica zvuka*, kao i u koprodukcijama s inostranim institucijama. Ivana Stefanović je u program, a potom i u arhiv, uključila i nekoliko (prezentovanih i/ili nagrađenih) ostvarenja s festivala *Prix Italia*. U pitanju su ostvarenja kompozitora i muzičara, a neka od njih imaju i muzičku tematiku. Na primer, Kagelova kompozicija (*Ponoćni komad*, RZ 24) zasnovana je na dnevnicima Roberta Šumana (Robert Schumann), dok je *Magnus Cordius* Hermana Rehbergera portret izmišljenog muzičara (RZ 10). Preuzimanje ostvarenja od stranih radijskih produkcija podrazumevalo je adaptaciju u vidu dodavanja prevedenog teksta na postojeću muzičku bazu, uz dozvolu autora i producenta. U nekim slučajevima, prevod nije bio neophodan (Maglov i Stefanović 2019). Razmena ostvarenja bila je uobičajena u okviru Evropske radiodifuzne

⁴²⁸ Prema: <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html> (pristupljeno 09.06.2022).

zajednice, a činjenica da Radio Beograd nakon raspada Jugoslavije i nametnutih sankcija nije više imao iste međunarodne veze odrazila se i na raznovrsnost repertoara.

Sasvim posebno mesto u programu i arhivu ima *Sobareva metla* (1922/1988, RZ 46), balet Miloja Milojevića u režiji Darka Tatića (Fotografija br. 19). Objašnjavajući svoju odluku da realizuje delo, Stefanović je rekla:

Sobareva metla? Pa malo ko bi je u to vreme uzeo u program. I ko bi radio *Sobarevu metlu* osim *Radionice zvuka*? Muzički deo partiture uradila je Muzička produkcija a govorni deo smo uradili mi u *Radionici zvuka*. To je meni bilo jako važno. U pitanju je međuzanrovsko, kombinovano muzičko-govorno delo iz vremena pre Drugog svetskog rata. Odlučila sam da to realizujemo a onda i sačuvamo jer je to naša muzička baština. U muzičkim redakcijama je za *Sobarevu metlu* bilo svakako manje programskog prostora nego kod nas. Smatrala sam to vrlo bitnim prostorom za ostvarenje upravo ovih hibridnih dela. Tako retkih i tako dragocenih (Maglov i Stefanović 2019).

Iako nije u pitanju ostvarenje koje bi se na bilo koji način 'ugradilo' u (pred)istoriju radiofonske umetnosti, činjenica je da je u pitanju „međuzanrovsko, kombinovano muzičko-govorno delo“ svrstava ga nesumnjivo u repertoar posvećen liminalnim ostvarenjima, koja, pritom, ne žive na sceni.⁴²⁹ Sa druge strane, činjenica da je Milojević pripremao ovo scensko delo u saradnji s Markom Ristićem, te da je njegov siže nadrealistički, čini ovo delo bliskim evropskoj avangardi (upor. Milanović 1998).

Među prvim zavedenim ostvarenjima, pored Magdićevog, takođe su radovi muzičkih urednica Radio Beograda Ivane Trišić i Jasmine Zec, nastalih 1982, odnosno 1983. godine. Uz pomenuto učešće muzikološkinje Nede Bebler u grupnom ostvarenju *Vreme, osećanja, himne i tako dalje...*, prvom koje je realizovano od pokretanja serijala, pa u narednim godinama, primetna je uloga muzikologa, muzičkih teoretičara i etnomuzikologa u serijalu. Jasmina Zec će ostvariti još nekoliko priloga, kao i Ana Kotevska, Gordana Rančić (RZ 43) i Marija Kovač (RZ 47). U ovom prvom uredničkom periodu nailazimo na profile kompozitora Vuka Kulenovića (Trišić), Nikole Hercigonje (Kotevska), kao i Enrika Josifa (Zec). Jasmina Zec bavila se različitim pitanjima o zvuku, organizaciji zvuka i slušanju u ostvarenju *Pokretne stepenice*, nastalom van *Radionice zvuka*, ali arhiviranom u okviru nje (RZ 2), te *Muzikom leta 1987. godine* (RZ 42).

⁴²⁹ Naravno, u ovoj produkciji nedostaje igrački element. S obzirom na to da je u pitanju balet interesantno je napomenuti vezu između radiofonskih ostvarenja i njihovih plesnih tumačenja. Na primer, *Lacrimosa* Ivane Stefanović poslužila je kao muzička potka članovima Dah teatra na jednoj plesnoj radionici u Santijagu de Komposteli 1994. godine (Maglov i Milošević 2019), dok je kanadski koreograf Robert Derosije planirao izvedbu igračkog eksperimenta na adaptaciju *Resavske pećine* Arsenija Jovanovića koju je sačinio kompozitor Mark Pepa (*Politika*, 7. 12. 1985).



Fotografija br 19: *Sobareva metla* Miloja Milojevića. Karton magnetofonske trake (Fonoteka Radio Beograda, Dramski program, RZ-46)

Ovim emisijama, posvećenim muzičkim temama (bilo da su u pitanju određeni problemi poput slušanja, muzičke kulture, ili opusi/poetike pojedinih kompozitora), pridružuju se ostvarenja autora drugih profesionalnih/disciplinarnih usmerenja koja se takođe na određene načine bave problemima zvuka, muzike i zvučne/muzičke kulture. Na primer, teoretičarka književnosti Nada Popović-Perišić bavila se problemom muzičke kritike (RZ 22), a rediteljka Branislava Stefanović muzikoterapijom (RZ 35). S druge strane, na problem zvuka i zvučanja referiraju ostvarenja *Jedan po jedan svet* autorskog tima Stefanović-Jokić-Marić (RZ 7) i *Razumevanje zvuka* (RZ 8) Arsenija Jovanovića.

U *Radionici zvuka* su takođe negovane etnomuzikološke teme vezane za narodno muzičko nasleđe i običaje. Uz duhovnu muziku i religioznu tematiku, ovaj korpus ostvarenja raste u periodu urednikovanja Bode Markovića.⁴³⁰ Na primer, narodnim ritualima i običajima bavili su se Olga Brajović (*Bajalice – rituali*, 1985, RZ 9) i Predrag Stamenković (*Zdravice*,

⁴³⁰ Marković je reditelj jednog od najzapaženijih ostvarenja ove provenijencije koje je, pak, nastalo u okviru serijala Dokumentarne radio-drame. U pitanju je delo *Dozivanja*, realizovano u saradnji sa etnomuzikologom Dragoslavom Devićem, dramaturškinjom Nedom Depolo i ton-majstorom Petrom Marićem, koje je nagrađeno na festivalu *Prix Italia* 1980. godine. Marković je jednom prilikom u trenutku kada ta muzika postaje sasvim uobičajena u programu istakao da „danas može izgledati i smešno koliko smo bitaka vodili da u naše emisije unesemo srpsku duhovnu ili izvornu narodnu muziku“ (Marković 1992). Prema napomeni Predraga Stamenkovića, sadržaj ovih ostvarenja, bez obzira na serijal u okviru kojeg su realizovana, odgovarao je dokumentarnom programu, pa su u okviru njega često i reprizirana (Maglov i Stamenković 2021).

1989, RZ 62, *Božićni obredi u Srba*, 1990, RZ 69). Narodne pesme korišćene su i u ostvarenju *Boj Zorana Hristića* (1988, RZ 54), posvećenom 600. godišnjici Kosovske bitke, a u usmenoj formi one su tema monodrame Miloša Žutića *Azbuka* (1987, RZ 39).⁴³¹ Narodnoj poeziji posvećeno je i ostvarenje *Vila zida grad* Arsenija Jovanovića (1986, RZ 32), realizovano povodom 200. godišnjice rođenja Vuka Stefanovića Karadžića. Muzički saradnik na ovom projektu bio je Stamenković, koji je afinitete prema etnomuzikologiji negovao i u svom kasnijem stvaralaštvu. Prema Stamenkoviću, privlačnost ovog rada bila je u raznovrsnim mogućnostima radiofonskog uobličavanja i rekonstrukcije obreda i običaja, koji su već u tom periodu postojali pretežno u studijama etnologa, antropologa i etnomuzikologa, a ne u svakodnevnoj narodnoj praksi (Maglov i Stamenković 2021). Taj pretežni nedostatak materijala („sem muzike i poneke priče i praktičnog upražnjavanja običaja i obreda snimljenih na terenu“) pružao je stvaralocima slobodu u kreativnom oblikovanju (Isto).⁴³² Kao muzički primeri korišćeni su originalni terenski snimci ili je muzika rekonstruisana u studiju s muzičarima (Isto).

Ostvarenja u kojima je korišćena duhovna muzika ili koja na određen način referiraju na religioznu tematiku postaju učestalija od 1989. godine. Arsenije Jovanović realizovao je tada *Zvučni testament planine Atos* (RZ 60), kreirajući dokument o zvučnom svetu svetogorskih manastira (što uključuje muzičke prakse u manastirima i terenske snimke prirode koja ih okružuje), ali i manastira na teritoriji Srbije (gde se šire svojevrsne „duhovne“ granice ove religiozne i muzičke prakse). Iduće godine Jovanović je realizovao *Uspenje* (1990, RZ 65) kao radiofonski pandan likovno i poetski često obrađivanom religioznom motivu. U toku naredne dve godine, ostvarenja s religioznom tematikom i/ili referencom realizuju i Jugoslav Bošnjak (1990, RZ 67; 1991 RZ 77 u saradnji sa Bojanom Lazovićem), Stamenković (već pomenuti *Božićni obredi u Srba*) i Miroslav Savićević (1990, RZ 64). Savićević je autor „radiofonskog fresko-pozorja“ *Bogorodica čajnička* (1990, RZ 64), za koje je Ivana Stefanović napisala originalnu muziku, kompoziciju *I niotkudu pomošti*, koja je izvođena i kao samostalna kompozicija. Kao i njegov prethodni prilog za Radionicu zvuka

⁴³¹ U ovom ostvarenju, svako slovo Vukove azbuke praćeno jednom narodnom pesmom, posloviceom, pripovetkom itd.

⁴³² „Nedostatak o-tonskog (originalnog, terenskog tonskog zapisa) materijala, posebno u rekonstrukciji pratećih zvučnih efekata u praktikovanju pojedinih obreda i običaja, otvorao je, mašti na volju, ogromno prostranstvo istraživanja“ (Maglov i Stamenković 2021).

(*Konačni letopis*, 1986, RZ 28) i ovo Savićevićovo delo je nastalo adaptacijom njegovih književnih ostvarenja.⁴³³

Iako je uvidom u ukupnu produkciju serijala u ovom periodu jasno da eksperimentalne radiofonske kompozicije, ostvarenja koja imaju muzičku tematiku, te radiofonski portreti kompozitora dominiraju, prisutan je i izvestan broj dela koja su zasnovana na poeziji, prozi ili na izboru literarnih predložaka koji su poslužili autorima da na osnovu njih 'sklope' svoja radiofonska dela (упор. Донић и Рајић 2004: 128–134).

Program *Radionice zvuka* činile su kako premijere ostvarenja domaćih autora, nastale upravo u produkciji Dramskog programa, tako i premijere autora čija su dela urednici i saradnici imali priliku da čuju na nekom od međunarodnih festivala na kojima su i sami učestvovali i dobijali nagrade.⁴³⁴ Stefanović objašnjava: „(...) imali smo sigurno između dvanaest i petnaest premijera godišnje, a to uopšte nije malo. U *Radionici zvuka* ni dve teme, ni dva naslova nisu bila ista“ (Maglov i Stefanović 2019). Pored toga, emitovana su ostvarenja prethodno namenjena drugim serijama Radio Beograda, koje su nekim od svojih karakteristika bile prepoznate kao korespondirajuće s programskim usmerenjima *Radionice zvuka* (упор. Stefanović 1985: 55). Ostvarivanje umetničkog pluraliteta i otvaranja prostora za ispitivanje novih ideja, bili su imperativi za Ivanu Stefanović:

Ako se urednik ili autor nađe u jednom slobodnom umetničkom polju, osnovno je da ostvari umetnički pluralitet, da otvori što više raznovrsnih zanimljivih istraživačkih pristupa, sve ono što može da se opravda kvalitetom. Što više i što raznovrsnije. Jer to je neka vrsta filtraže. Nekada se pokaže da neki postupci nisu više plodonosni, ili da su možda bili ali više nisu... To možda danas zvuči malo neobično, ali ja govorim o vremenu izrazitog modernizma kada se, samim tim, uvažavalo sve istraživačko u domenu umetnosti. Ja to vreme ne nazivam ni

⁴³³ U saradnji s Radio Beogradom, Savićević je početkom osamdesetih adaptirao je svoj roman *Slovo*, pod naslovom *Beseda Svetoga Save* (1985). Autor je detaljno pisao o recepciji romana, pa i radiofonske adaptacije, ilustrujući jedan istorijski trenutak u kojem su se smenjivali stavovi u vezi s temama iz tradicije koje su ga interesovale. Naime, dok je neposredno posle emitovanja *Besede Svetog Save* direktor Radio Beograda Milutin Milenković zabranio reprize emisije i označio je kao „jednu od pojava, kako se tada govorilo, retrogradnih ideologija, u ovom slučaju nacionalizma, koji se, po pravilu, vezivao za svaki pomen Svetog Save i svetosavlja“ (Savićević 2004: 158), do kraja osamdesetih ovakvo shvatanje se bitno promenilo (već do obeležavanja Vukove godišnjice 1987. godine). Savićević zapaža da je obnova tradicije postala praksa Radio Beograda, „...pa je čak počelo i sa pre naglašavanjem tradicije, što je bila nova isključivost posle godina njenog suzbijanja (...) Oni kojima je pomisao o tradiciji bila strana odjednom su je otkrili i bili glasniji u njenoj reafirmaciji nego mi koji smo u nepogodnim vremenima pokušavali da je afirmišemo u ključu T. S. Eliota i Isidore Sekulić, tragajući, kako sam već napomenuo za onim što je i danas živo u njoj i što će, kao trajna vrednost, živeti i u budućnosti“ (Isto: 164).

⁴³⁴ „Za tri i po godine mog urednikovanja osvojili smo tri nagrade na festivalu *Prix Italia*, koji je najveći, najstariji, najugledniji u svetu radiofonije, i to uzastopno 1983, 1984, 1985. godine i 1986. nagradu *Premios Ondas* za *Urlik uma* Olge Brajović“ (Maglov i Malavrazić 2019). Napomene o nagradama osvojenim za pojedinačna ostvarenja videti u Ћирић 2005.

avangardom niti volim da koristim reč eksperiment.⁴³⁵ Tada je, prosto, dominirao modernistički način mišljenja. Šta sve može da se otkrije? I zbog toga tu nećete naići ni na manirizam, ni na rutinu, ni na ponavljanje već viđenog, ni na udvajanje, ni na 'pozajmice' ideja, niti na neku aksijalnu vrednost koje su se autori pridržavali. Morali smo da otvorimo sve niše, sav prostor, a stalno pod uslovom da je reč o kvalitetnoj ideji. (...) Urednički posao je značio da će nas biti više, i sve više koji ćemo raditi te neobične stvari, te 'radio filmove', i da će nas to sve duhovno bogatiti. Različite poetike i estetike nikome ništa ne oduzimaju, naprotiv, svi smo bogatiji-(Maglov i Stefanović 2019).⁴³⁶

Stefanovićeva je ulogu urednika posmatrala kao „jedno vrlo kreativno mesto“, na kojem „urednik ima mogućnost da autora malo 'vodi' i usmerava, a nekad i ne mora, jer to uopšte nije potrebno, ako je autor snažan i spreman 'na skok' u nepoznato“ (Maglov i Stefanović 2019). Nju je iz sopstvene stvalačke perspektive zanimalo na koje načine može da podstakne i inspiriše druge autore „da se ogledaju u toj oblasti“ (Isto). „Tu sam se jako izjednačavala“, ističe Stefanovićeva, „uspeh mojih saradnika i kolega bio je moj uspeh“ (Isto).

Kada je u pitanju proces uredničkog rada, Stefanović je istakla da urednik prvo odlučuje koga će pozvati i s kim će raditi: „Ja sam gledala u kreativni potencijal osobe i volela sam da se *Radionica zvuka* širi na različite profesije. Mislila sam da je vrlo dobro da se što više ljudi raznih umetničkih provenijencija uključe u taj eksperimentatorski rad“ (Maglov i Stefanović 2019). To je podrazumevalo ne samo režisere i književnike, već i teoretičare i muzikologe. Otvorenost za različite zvučne izraze nije se, u tom smislu, ograničavala na prethodno profesionalno i disciplinarno određenje pojedinaca.⁴³⁷

Uobičajen proces rada urednika u nekim drugim serijama Dramskog programa, prema svedočenju Ivane Stefanović, bio je da se izaberu tekst i reditelj, da se tekst priredi i opremi, te da se nakon razgovora s ekipom i tehničkih i organizacionih poslova sačeka u kancelariji

⁴³⁵ Uporedi ovaj deo citata sa komentarima o pojmu eksperimentalnog u poetikama različitih autora u odgovarajućem odeljku.

⁴³⁶ Ovo stanovište karakteristično je za shvatanje rada u umetnosti i kulturi Ivane Stefanović: „Ja uopšte ne razumem surevnjivost i isključivost u umetnosti. Mi svi zajedno treba da pravimo ono što bih nazvala 'mesom kulture'. *Meso kulture* se stvara brojem, količinom. Mora se raditi, pisati, svirati, izvoditi, istraživati, što više i sa što više strasti. I tu nema šale. Oni koji misle da ih neko ugrožava, da im neko oduzima prostor za rad i uspeh, mnogo greše. To ne postoji. Postoji samo silina talenta i snaga potrebe da se stvara. I kraj. Sve drugo je sujeta.“ (Maglov i Stefanović 2019).

⁴³⁷ Ovde je interesantno navesti savremenu perspektivu o ovom „prekoračenju“ primarnih disciplina, koje nije motivisano samo uspostavljanjem praksi višemedijskih umetnosti, već upravo željom da se autori oslobode polja u kojima su „disciplinovani“. Kolin Blek (Colin Black) navodi da je radio art donosio svojevrsno umetničko 'oslobađanje' u odnosu na formalno obrazovanje u muzičkim i umetničkim školama i navodi primer Hildegard Vesterkamp (Hildegard Westerkamp) koja govori o svom utisku da joj je radio-art pružio svojevrsno oslobađanje u odnosu na restrikcije koje je osećala u muzičkom školovanju. Ona smatra da je upotreba zvuka u vizuelnim umetnostima takođe jedna vrsta oslobađanja u odnosu na restrikcije umetničkog školovanja. (Black 2014: 8).

da reditelj, glumci, snimatelji, asistent i muzički saradnik završe zadatak, nakon čega se drama preslušava i komentariše na redakcijskom sastanku (upor. Maglov i Stefanović 2019). Urednički rad u *Radionici zvuka* je bio drugačiji:

Nema papira, nema teksta, nema zapisa, tek nekoliko skica, planova, elaborata, predloga, vrlo malo pisanog, mnogo više ideja, usmenih opisa i diskusija. Dakle, gde sam tu ja kao urednik *Radionice zvuka*? Sve vreme sam tu, unutra, u studiju, u procesu. I gde sedim? Sedim sa ekipom u studiju, najčešće. (...) ne mogu da kažem da je sa svakim projektom bilo tako, da sam uvek sto posto vremena provela u studiju. Ali je zaista bila potpuno drugačija početna urednička pozicija (Isto).

Kao posledica otvaranja prostora za nove izraze i nove načine rada, Stefanović je primetila da su pojedini autori iskazali neočekivane afinitete, da su ostali iskazali namere da ostvare dela o kojima dugo maštaju, ili da se, pak, vrate i preispitaju istraživačke poduhvate načinjene u periodu kada su raspoloživa materijalna i tehnička sredstva bila znatno ograničena (Stefanović 1985: 57).

7.4.6. Radiofonske emisije vs. radiofonske kompozicije

Pored pitanja autorstva u odnosu na grupnu saradnju (u umetničkom ili tehničkom oblikovanju dela), princip uspostavljanja stepena autorstva Vladana Radovanovića odnosi se i na procenu tipa ostvarenja. Konkretno, na ovaj način Radovanović uspostavlja razliku između ostvarenja koja pripadaju tipu emisija i onih koja pripadaju radiofonskim dramskim ili muzičkim delima.⁴³⁸ U tom kontekstu, stepen autorstva odnosi se, prema Radovanovićevom mišljenju, na razliku u broju odluka koju donosi, na primer, autor emisije, u odnosu na broj odluka koje donosi autor muzičkog ili dramskog ostvarenja (pa i onog koje se ostvaruje u radiofonskom vidu) (Радовановић 2004: 432). Radovanović ističe da su radijski stvaraoци pod pritiskom programskih zahteva, prinuđeni na obimniju produkciju, što znači da se u svakoj jedinici emitovanja ne može sve stvarati, već je potrebno koristiti postojeće tekstualne ili muzičke materijale. Kako potpisani autori emisije nisu i autori upotrebljenih materijala, Radovanović smatra da su oni „manje autori od autora radiofonskih dela, koji su stvorili sve što delo obuhvata“ (Isto).

Ivana Stefanović objašnjava da u *Radionici zvuka* „neki naslovi jesu kompozicije, neki nisu, neki su, prosto, emisije“ (Maglov i Stefanović 2019). Prema njenom shvatanju, „radiofonska dela nekad jesu kompozicije u smislu da su komponovane celine, a

⁴³⁸ Pored ove dve generalno prihvaćene kategorije, Radovanović uvodi i kategoriju radiofonsko poetskog ostvarenja, uz naglasak na tome da se ove kategorije međusobno mogu prožimati, kao što je često slučaj u praksi. Upor. Радовановић 2004: 431.

komponovati znači dovesti u određeni zakonomerni sklad elemente, zvučne ili muzičke ili instrumentalne parametre, na način koji diktiraju određeni estetski principi“ (Isto). S druge strane, emisije su radijske programske celine, koju čini kombinacija govora i muzike i uglavnom jednostavna forma, bez većeg usložnjavanja: „Emisija je linearni postupak koji pratite u vremenu, bez složenosti u vertikali“ (Isto).

Čak i emisije realizovane za *Radionicu zvuka* podrazumevale su nešto kompleksniju obradu teme i manje šematizovanu strukturu, što je privlačilo urednike drugih emisija, muzikologe, etnomuzikologe i druge kreatore sadržaja usmerenih ka prezentovanju određenih (umetničkih, teorijskih, istorijskih) problema. Ovaj format je, čini se, dozvoljavao mogućnost da se čak i u formi emisije iznalaze rešenja koja u redovnom programu nisu mogla da budu realizovana. Na primer, teoretičarka umetnosti i medija Marija Ćirić, koja je od 1996. godine ostvarila nekoliko priloga za *Radionicu zvuka*,⁴³⁹ razmatrajući pitanje o razlikama između emisija u redovnom programu i onih u okviru ovog serijala, ističe:

Razlika u pripremi muzičkih emisija redovnog radijskog programa od *Radionice zvuka* je suštinska. Dok emisije redovnog programa imaju neke ustaljene i shematske principe, radiofonijske kompozicije (za *Radionicu zvuka*) traže autentičnost u pogledu primenjenih postupaka, istraživanja zvučnih objekata, eksperimentisanja zvukom... podrazumevaju i veoma dugotrajnu i komplikovanu pripremu (što u dnevnom programu svakako nije moguće) (Maglov i Ćirić 2021).⁴⁴⁰

Osvrćući se na ostvarenja muzikologa u okviru *Radionice zvuka*, Ivana Stefanović je napomenula:

Ono što je sigurno to je da sam mislila da *Radionica zvuka* može i treba da ispunjava sve nepopunjene prostore ali da ne ulazi u druge. Ana Kotevska je radila vrlo dobro emisiju o [Nikoli] Hercigonji (*Confiteor*). To nije muzikološki rad – to je nešto drugo, potpuno kreativno, interpretativno. Zato što je *Radionica zvuka* stvarno trebalo da uđe u prostor koji je nepopunjen. Bilo je tu velikog prostora, da se govori o stvarima na drugi način, iz drugog ugla, drugim tehnikama, drugim metodom, drugim muzičkim i estetskim jezikom (Maglov i Stefanović 2019).

⁴³⁹ U periodu do 2000. godine, u pitanju su *Koncert i Lipa (Ivan Jevtić)* s koautorom Zoranom Jerkovićem (1996), a zatim i nekoliko ostvarenja nastalih u narednim godinama.

⁴⁴⁰ Skrećem pažnju na to da autorka referira na ostvarenja *Radionice zvuka* kao na (muzičke) kompozicije, a ne na emisije. Ćirić se takođe osvrnula na prestiž ovog serijala, te na poređenje kreiranja za ovaj serijal s komponovanjem: „*Radionica zvuka* je najveći izazov u polju radiofonije. Kada vas pozovu da radite za tu seriju, to je, na neki način, priznanje vašoj kreativnosti i takvu šansu, naravno, ne propustate. Podjednako sam (kao autor) bila prisutna i u seriji *Dokumentarna radio-drama*, opet, *Radionica zvuka* je bliža muzičkoj umetnosti i možda u tome leži razlog njene privlačnosti za autore koji radiofoniji pristupaju iz polja muzike“ (Maglov i Ćirić).

Predrag Stamenković je svoje shvatanje produkcije *Radionice zvuka* prihvatio kao istraživanje u zvuku. Ipak, primetio je da je u praksi nedovoljno poznavanje medija radija uslovalo i rezultate koji su ostali bliski standardnijim formama emisija:

(...) ne retko u procesu realizacije, posebno kod manje iskusnih autora u smislu poznavanja medija i njegovih karakteristika i mogućnosti, projekat sklizne iz željene čiste radiofonijske kompozicije (apstraktne radiofonije) u radiofonsku emisiju bogato radiofonijski obrađenu. Ali se, ne retko, i takva „hibridna“ radiofonsko-radiofonijska emisija po aktuelnosti tematike, načinu obrade i zvučno muzičke prezentacije, u pozitivnom smislu, otrgne i preraste u radiofonijsko „umetničko delo“ kao tako prepoznato i nagrađeno na nekom od međunarodnih festivala radiofonije (Maglov i Stamenković 2021).

U odnosu na *Dramsku radionicu*, koja je predstavljala određenu vrstu slobodnog prostora za realizaciju istraživačkih i eksperimentalnih ostvarenja van zahteva „tekuće trake produkcije“, *Radionica zvuka* jeste podrazumevala određeni formalni i programski okvir, ali upravo u onoj meri koja bi podsticala organizovan rad na eksperimentalnoj radiofoniji ili, bar, na iznalaženju drugačijih rešenja u odnosu na ona šematizovana u regularnom programu.

Ono što smatram ključnim u ovom trenutku, jeste ukupan korpus ostvarenja, to jest „kritična masa“ dela emitovanih u *Radionici zvuka*. Činjenica da je postojalo sistematično i redovno usmeravanje eksperimentalnih tendencija, ispoljenih kroz emitovanje novih dela, ali i onih iz predistorije serijala, te ostvarenja ‘iz kuće’ kao i inostranih, čini da ove tendencije nisu ostale samo izuzeci i interesovanja malog broja pojedinaca, već da su se stvorili odgovarajući uslovi za negovanje radiofonske akustičke umetnosti.

7.4.7. Radiofonija u transnacionalnim okvirima

Mi smo se osećali delom evropske mreže znanja i ideja. Mi smo bili deo svetskog i evropskog estetskog kruga, ništa više ali i ništa manje od toga. To mora da se notira. Takav je bio i slučaj Radionice zvuka.

Ivana Stefanović (Maglov i Stefanović 2019)

Negovanje eksperimentalnih radiofonskih formi simptomatično predstavlja kako posledicu delovanja skupa stvaralaca i urednika kojima je ova vrsta izraza odgovarala, ali i posledicu sticaja spoljnih okolnosti u kojima su finansijska ograničenja u smislu isplaćivanja honorara podstakla autore da se ograniče na ono što im je bilo dostupno.⁴⁴¹ Na osnovu svedočenja

⁴⁴¹ „...tačno je, to je delom taj spoljni uticaj. Jednostavno, to je došlo pomalo prirodno. Okrećete se onome što možete sami da radite sa manje uslova dobrih, sa manje novca“ (Maglov i Malavrazić 2019)

aktera, prednost rada u Radio Beogradu u odnosu na inostrane studije svakako je bila aktivnost urednika koji su podržavali ovu vrstu stvaralaštva na taj način što su maksimalno koristili one prednosti koje su saradnicima Radio Beograda mogli da pruže – a to su pre svega termini za rad u studiju. Takva klima pogodovala je negovanju eksperimentalnih radiofonskih formi, a, naposljetku, i uspesima na međunarodnom planu koji su serijalu donosili prestiž van redakcije Dramskog programa. Međunarodne saradnje i prisustvo na festivalima, koji su podrazumevali i razmenu iskustava s kolegama iz branše, svakako su pozitivno uticali na ukupno visok nivo kvaliteta produkcije Radio Beograda. Najčešća saradnja ostvarivana je s Klausom Šeningom u okviru Studija za akustičku umetnosti i s Hajdi Grundman u okviru serijala Kunstradio-Radiokunst, čiji je umetnički direktor u jednom periodu bio i Arsenije Jovanović. Inostrane saradnje su bile podržavane od uredništva i rukovodstva institucije.⁴⁴²

Kao primer razumevanja institucije za potencijalno rizične, ali važne poduhvate, Ivana Stefanović navodi slučaj prenosa (sada čuvenog) „zvučnog mosta“ između San Franciska i Kelna koji je 1987. godine ostvario američki zvukovni umetnik Bil Fontana (Bill Fontana), u saradnji sa Klausom Šeningom i WDR-om.⁴⁴³ U pitanju je zvučna skulptura/instalacija u kojoj se zvukovi iz 18 zvučnih izvora raspoređenih u Kelnu i isto toliko u San Francisku prepliću, nezavisni jedni od drugih, a povezani putem intervencije Bila Fontane stacioniranog za miks pultom u WDR-u.⁴⁴⁴ Radio Beograd je prenosio ovaj događaj u realnom vremenu. Nakon uvodnog teksta koji je pripremila Ivana Stefanović u svojstvu urednice *Radionice zvuka*, usledio je prenos.⁴⁴⁵ Ono što iz današnje perspektive ona smatra najvažnijim, jeste da je taj prenos emitovan u toku dana, gotovo ceo sat:

⁴⁴² Do 1991. godine i do isključenja Radio Beograda iz Evropske radiodifuzne zajednice, Radio Beograd je bio prepoznat kao jedan od najaktivnijih članova mreže grupe za Ars akustiku (Ars Acustica International, EBU Selection 1994, 2).

⁴⁴³ Satelitski radio most između San Franciska i Kelna emitovan je na Drugom programu Radio Beograda 31. maja od 18 do 19h, putem direktnog uključenja. Kako se navodi u najavi objavljenoj u listu *Borba*, „povod za ovaj interkontinentalni radio program je 50. godina od otvaranja Golden Gejta, čuvenog mosta u San Francisku“ („Београд виа сателит“ 1987). Ovim prenosom otvoren je međunarodni simpozijum Evropske radio zajednice o radio-drami danas, u kojem su učestvovali jugoslovenski predstavnici i u okviru čijeg programa je emitovana kratka eksperimentalna drama Borislava Pekića, *Metastaza*. U istoj najavi pominje se da će zvučni portret *Metropola Beograd*, autora Arsenija Jovanovića, biti emitovan na Zapadnonemačkom radiju 9. juna te godine (Isto).

⁴⁴⁴ Navedeno prema opisu kompozicije, dostupnom na: http://www.medienkunstnetz.de/works/klangbruecke-koeln-sanfrancisco/audio/1/_/ (pristupljeno 9.6.2022). U najavi prenosa objavljenoj u *Politici*, navodi se da su na prostoru Trga Ronkali putem radijske veze i 18 zvučnika simultano prenošeni zvuci koje su „hvatali“ mikrofoni raspoređeni na raznim drugim lokacijama u gradu, čineći „zvučni pejzaž Kelna“ (*Radionica zvuka* 1986). Drugi zvučni most Fontana je realizovao između Kelna i Kjota 1993. godine (Kreutzfeldt 2018: 151).

⁴⁴⁵ Ivana Stefanović opisuje ovaj zvučni događaj na sledeći način: „(...) oglasili su se zvuci ta dva grada, San Franciska i Kelna. Od preko okeana čule su se duboke sirene prekookeanskih brodova, s druge strane, iz Evrope,

Ne samo da me niko nije zvao na odgovornost zbog te ekstravagancije nego mi je čestitao i smatralo se da je to bio divan događaj. Setila sam se ovog prenosa odjednom, kao dobrog primera tog rizika koji je javni servis preuzimao u domenu umetničkih projekata. Jednostavno rečeno – mada se mora priznati da se dešavalo retko – to je ipak bilo moguće (Maglov i Stefanović 2019).

Godinu dana kasnije (1987), u saradnji *Radionice zvuka* sa Studiom za akustičku umetnost, realizovana je *Metropola Beograd – Grad gradila b'jela vila* autora Arse Jovanovića. Osim na Radio Beogradu, ovaj projekat emitovan je na WDR-u iste godine. *Metropola Beograd* nastala je sakupljanjem materijala (zvuka koraka na ulicama noću, kafanske muzike, dovikivanja gazde restorana, odjeka pesme pijanca, sirene brodova na reci, galebova, narodnog napeva koji se našao u podnaslovu kompozicije, urlanja navijača) u različitim delovima grada (na gradskim pijacama, u Skadarliji, na obali Dunava, u podzemnim prolazima, pored stadiona) (Maglov i Jovanović 2019). Seriju *Metropolis*, u okviru koje su emitovana pomenuta ostvarenja, pokrenuo je Klaus Šening, s ciljem da uspostavi međunarodnu zajednicu radiofonskih i zvukovnih umetnika, „gradeći internacionalnu umetničku formu na osnovu vokabulara urbanog života“ (Kreutzfeldt 2018: 150). Preteča ovih portreta grada svakako je Rutmanov *Weekend* (o kojem je bilo reči u petom poglavlju), koji je dugo ostao usamljen primer. Za realizaciju ovako zamišljene umetnosti, ključni su bili upravo mediji: nosači zvuka zbog mogućnosti manipulacije zvučnim uzorcima grada i realizacije kolaža koji predstavljaju „esenciju“ tog urbanog prostora (Isto: 151), stvarnog ili imaginarnog (Schöning 1999), a radio zbog svog ambivalentnog statusa kao (posebno u Evropi) nacionalne institucije usmerene ka razmeni sadržaja i transnacionalnim umrežavanjima (Isto: 147).⁴⁴⁶

7.4.8. Radiofonija u poslednjoj deceniji 20. veka: društvena i poetička previranja

Kao kontrast nastojanjima da se uspostavi internacionalna zajednica radiofonskih stvaralaca, u kojoj su beogradski autori od njenih začetaka činili važne aktere, politička situacija u Jugoslaviji, rat, raspad zemlje i uvedene sankcije, značili su i da je Radio Beograd isključen iz Evropske radiodifuzne mreže. Zbog toga, na primer, dela stvaralaca iz Srbije/Jugoslavije nisu uvrštena u pregled reprezentativnih ostvarenja grupe *Ars Acustica* pri EBU 1991. godine, iako je Radio Beograd, kako ističu urednici u uvodnom tekstu programske knjižice kompak-disk

čuo se sat sa Kelske katedrale i tako su se svi ti uzbudljivi zvuci smenjivali, preplitali, kružili preko nas...” (Maglov i Stefanović 2019).

⁴⁴⁶ Više o seriji *Metropolis* videti u: Schöning 1986, Котевска 2015, Kreutzfeldt 2018. Arsenije Jovanović je autor još jednog portreta grada. U pitanju je ostvarenje *Metropolis Arl*, rađeno u produkciji WDR nakon što je Jovanovićevo kompozicija *Faunofonia Balkanica* proglašena najuspešnijom na festivalu *Acoustica International* 1991. godine.

izdanja, uvek bio jedan od najaktivnijih članova grupe (Ars Acustica International 1991). Mada vrata inostranih studija i međunarodnih radiofonskih festivala nisu nužno bila zatvorena saradnicima, rukovodstvo Radio Beograda više nije pokazivalo razumevanje za takav vid saradnji. Ilustrativno je uporediti odnos institucije koja je uglavnom podržavala odlaske članova kolektiva na međunarodne skupove i festivale, sa stavom rukovodstva krajem devedesetih godina. Naime, kako je svojevremeno opisao Zoran Jerković, iako je bio tonmajstor u dve radiodramske emisije RTS-a i u jednoj RTV Crne Gore, koje su ušle u selekciju festivala *Prix Europa* (ranije *Prix Futura* u Berlinu, jedan od najznačajnijih međunarodnih festivala u ovoj oblasti), on nije mogao da otputuje u Berlin „jer to nije važan festival“, kako mu je rekao tehnički direktor Radio-televizije Srbije (Stefanović 1997). U novim društveno-političkim okolnostima, Ivana Stefanović je „prinudno 'otišla' iz Radio Beograda 1991. godine u trenutku kada je postalo jasno da se, iz 'stuba kulturnog' razvoja, radio sve brže i ubedljivije preznachava u sredstvo ratne propagande i govora mržnje“ (Kotevska 2015: 125). Kao što se dalo naslutiti iz činjenice da je jedan od prvih uredničkih poduhvata Ivane Stefanović u *Radionici zvuka*, emisija *Vreme, osećanja, himne...* koja je direktno problematizovala jedno od gorućih društveno-političkih tema, Stefanovićeva je pokazala sklonost ka društveno-angažovanim temama u svom autorskom radu i izrazila stav o potrebi umetnika da brane načela slobode izraza:

Poznato pitanje – da li umetnost može da spase svet? Mislim da ne može. Ali ono što umetnici mogu i treba da rade stalno, to je da stvaraju, da beleže, da ne ćute i da se ne povlače. Da koriste jezik, zvuk, kameru, platno, zid za slikanje... ma šta, samo da brane svoju slobodu da stvaraju i da se izraze. Tako sam mislila i u vreme ratova, kada sam i sama slala poruke kroz *Lacrimosa*, *Metropola tišine*, *Lingua/phonia/patria*, *Play Strindberg...*“ (Radovanović 2015).

Kompozitorka precizira:

nikad nisam iznosila nikakve političke stavove. Samo svoje mišljenje o svetu i događajima u njemu. Ja to ne zovem politikom, ja to zovem odnosom prema stvarnosti, zato što ja mislim da je ono što se koristi u radiofoniji često, reklo bi se više u ono vreme nego što je to slučaj danas i možda više u radiofoniji nego u nekim drugim apstraktnijim umetnostima, bio materijal koji je dolazio često iz realnog sveta, iz samog srca stvarnosti. (...) ono što je kroz moje kompozicije izbijalo jeste to, taj stvarnosni sadržajni kapital. Dokument je bio prisutan. Ja svet oko sebe pre svega čujem a tek potom vidim ili dodirujem, ja taj svet razumem putem zvuka, ja ga pamtim i doživljavam preko toga kako taj svet zvuči. Onda je sasvim prirodno da sam se njime i služila. (...) To, da iznesem svoj stav nisam propuštala. U to vreme, baš kao i sada, moj stav je bio isti, uvek protiv rata – i to svakog rata (Maglov i Stefanović 2019).

Na ovom mestu osvrnuću se na ostvarenje *Lacrimosa*.⁴⁴⁷ U pitanju je ostvarenje nastalo na poziv Hajdi Grundman, upućen Jovanoviću i Stefanovićevoj, da za serijal *Kunstradio – Radiokunst* tokom marta i aprila 1993. godine realizuju emisije koje tematizuju aktuelna dešavanja na Balkanu (Grundmann 1993). Podsećam na to da je Hajdi Grundman urednica koja je radio smatrala pre svega javnim društvenim prostorom, a radiofoniju umetnošću koja problematizuje javnu sferu. Ovaj poziv rezultirao je radiofonskim ostvarenjima *Concerto Grosso Balcanico* Arse Jovanovića i *Lacrimosa* Ivane Stefanović, dvema „veoma različitim, ličnim, duboko umetničkim, i iz tog razloga, takođe veoma dirljivim izjavama o tragediji bivše Jugoslavije“ (Isto).⁴⁴⁸ U slučaju *Lacrimose*,⁴⁴⁹ Ivana Stefanović navodi da je reagovala na „stradanje jednog grada i ljudi u njemu“ (Maglov i Stefanović 2019).⁴⁵⁰ Zvuk realnog trenutka (ovde-i-sada) i dokument koji je bio snažan okidač za kreiranje radiofonskog dela, bio je snimak iz Sarajeva u kojem majka govori o svoja tri sina i užasu rata. Stefanovićeva opisuje svoj doživljaj na sledeći način:

Sve sam čula iz snimka njenog glasa (koji sam dobila od prijateljice, filozofkinje i dugogodišnje urednice Sarajevske televizije, Eleonore Prohić). Sve sam čula i identifikovala se, i uzrujala se do mere kada se u čoveku budi ono što vas tera da se izrazite, da pišete, da stvarate, da nešto napravite, naslikate, komponujete. Tim putem to ide. U slučaju *Lacrimose* je to baš bilo izrazito (Maglov i Stefanović 2019).

U tom smislu, ni okidač za nastanak dela niti poruka koju je kompozitorka želela da uputi nisu nastali reakcijom na politički program tadašnjeg režima u eksplicitnom smislu, već kao reakcija na tragične društvene posledice sprovođenja te politike. Ono što je na taj način sprovedeno jeste podsticanje vrednosti empatije i ljudskosti. Rečima kompozitorke, „u

⁴⁴⁷ O ostvarenju *Metropola tišine – Stari Ras* videti u: Милановић 1997, Veselinović-Hofman 2011, Medić 2012, Котевска 2015. O delu *Lingua/Phonia/Patria* videti u: Stefanović 2010.

⁴⁴⁸ Ovom prilikom fokusiraću se na rad Ivane Stefanović. Arsa Jovanović je takođe pretrpeo posledice zbog svoje kritike pojedinih političkih odluka i opšte atmosfere narastajućeg nacionalizma, izgubivši, između ostalog, mesto profesora na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti. U kompoziciji *Concerto Grosso Balcanico*, Jovanović pruža „orkestraciju rata“, ali ističe da nije u pitanju puki portret ratnih užasa, već pre njegova transpozicija (autorovu reč „transpozicija“ mogli bismo zameniti rečju „medijacija“) u domenu zvučne, radiofonske poezije (Jovanović 1993).

⁴⁴⁹ Delo je prvi put emitovano 6. maja 1993. godine. Tehničari u studiju su bili Zabine Hajna (Sabine Hayna) i Karl Kraus, a kreator master snimka inženjer Gerhard Vizer (Gerhard Wieser). Urednica Hajdi Grundman (Heidi Grundmann). Produkcija ORF Kunstradio. *Lacrimosa* je posvećena sarajevskoj radiofonskoj umetnici i kompozitorci Radi Nuić, koja je saradivala s *Radionicom zvuka (Prizivanje Peruna 1986, RZ 29; Skica za portret 1988, RZ 40)*. *Lacrimosa* je nagrađena na međunarodnom konkursu za radijsku igru na nemačkom govornom području u Rustu (Burgeland) SLABBESZ, u maju 1993, kao i na FEDOR-u. *Lacrimosa* je bila predstavnik za ORF na festivalu *Prix Italia*. Takođe, predstavljena je na festivalima *Roma Evropa* (Rim, juli 1993), Madrid Prestonica kulture 92 i *Invisibles cities*, SAD, 1998).

⁴⁵⁰ Kompozicija je dostupna na linku: <https://www.youtube.com/watch?v=61WejtqPAb4> (pristupljeno 19.06.2022).

pitanju su humanistički stavovi utkani u delo. A toga je umetnost svih vremena prepuna“ (Maglov i Stefanović 2019).

Dokumentarni materijal koji je autorka upotrebila odnosi se na audio snimke s protesta u Sarajevu, održanog nedelju dana pre izbijanja rata u Bosni, u maju 1992. godine. Kroz žamor okupljenih ljudi, protestne usklike i odlomke razgovora (uključujući i pomenuti govor majke), čuje se muzika sa koncerta organizovanog tim povodom. Sličan akustički materijal predstavljaju i snimci s protesta održanog na beogradskim ulicama 28. juna i 6. jula iste godine. Dok je u prvom slučaju na traci „uhvaćeno“ izvođenje bosanskog rok pevača Tife (pesma *Ako odeš ti*), u drugom slučaju iz žamora gomile povremeno u prvi plan izbija snimak izvođenja pesme *Ostani đubre do kraja* srpske rok grupe *Riblja Čorba*. Dok je Ivana Stefanović prokomentarisala ovu muziku kao „loš ukus“, istovremeno je prepoznala njen prevashodni značaj (kao i organizaciju koncerta uopšte) u takvom turbulentnom društvenom trenutku kao „muziku u odbrani prava grada da živi“ (Stefanović 1993). Paralele između segmenata *Lacrimose* u kojima se čuju sarajevski, odnosno, beogradski protest, predstavlja i montaža segmenata arhivskih snimaka poezije Izeta Sarajlića (pesma *Sarajevo*) i Miloša Crnjanskog (*Lament nad Beogradom*), koju interpretiraju sami autori.

U slučaju korišćenih snimaka muzičkih kompozicija, Stefanović je navela svoju nameru da, kombinacijom odabranih segmenata, „isprede mrežu niti sačinjenih od čistog bola“ (Isto). U pitanju su delovi kompozicija Pendereckog (Krzysztof Penderecki), Pergolezija (Giovanni Battista Pergolesi), Britna (Benjamin Britten), Hristića i Mocarta, uz autocitat sopstvene kompozicije *Psalam*.⁴⁵¹ Uz ostvarenja navedenih kompozitora, Ivana Stefanović uključila je snimke muslimanske molitve, kao i pravoslavne molitve s planine Atos. Posebno mesto u ovom muzičkom narativu, s obzirom na broj ponavljanja i istaknuta mesta u kompoziciji, zauzima sefardska romansa *Adio, kerida* u izvođenju sarajevskog sastava *Canto Ladino*. Dok Stefanovićeva pominje da je u svojim dotadašnjim ostvarenjima izbegavala muzičke citate, u ovoj kompoziciji to nije slučaj. Čini se da je poetička namera da se ostvari jasno artikulisana poruka jednakosti u bolu, vodila ka posezanju za referencama ka dobro poznatim kompozicijama.

⁴⁵¹ Preciznije, u pitanju su: *Stabat mater* za tri mešovita hora iz *Pasije po Luki* (1963–66) poljskog kompozitora Kšištofa Pendereckog *Lacrimosa* za sopran i hor (1980) istog autora; *Stabat mater* za sopran, alt, violinu, čelo i orgulje (1736) italijanskog kompozitora Đovanija Batiste Pergolezija, *Lacrimosa* za sopran, tenor i mešoviti hor iz *Ratnog rekvijema* (1962) britanskog kompozitora Bendžamina Britna *Psalam* za sopran i mešoviti hor (1990) Ivane Stefanović; *Opelo* za mešoviti hor (1915) srpskog kompozitora Stevana Hristića; *Lacrimosa* iz *Rekvijema u d-mollu* K. 626 za soliste, hor i orkestar (1791) austrijskog kompozitora Volfganga Amadeusa Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart).

Autorkino dopuštanje da prepoznatljivi odlomci iz zapadnoevropskog muzičkog fonda, te narodnih i religijskih melodija postanu konstruktivni delovi radiofonske kompozicije, mogla bi se razumeti u kontekstu društvene krize devedesetih godina, zbog prekinute komunikacije i prinudne izolacije. „Ja sam tada imala problem, pojačanu želju za komunikacijom i to me je promenilo. U svakom smislu pa i umetnički“, komentarisala je kompozitorica, zaključujući: „Mislim da je to za celu moju generaciju bila neka tačka preseka. Do tad ste bili jedno, posle toga nešto drugo. Niko iz tog rata nije izašao isti“ (Maglov i Stefanović 2019). Osluškivano iz ove perspektive, u *Lacrimosi* se čuje strepnja zbog umetničke izolacije, ukidanja prava na slobodno kretanje i osećanje pripadnosti umetničkoj zajednici, a uključivanje muzičkih uzoraka raznorodnih kultura u trenutku kada se u matičnoj državi insistira na isključivoj, nacionalističkoj politici, kao da je pokušaj opiranja toj nametnutoj (samo)izolaciji. U tom smislu, *Lacrimosa* je simptomatična za promenu u kojoj su se našli umetnici različitih profila, pa i radiofonski stvaraoci, čiji je rad bio deo evropskog prostora. Imajući u vidu da *Lacrimosa* Ivane Stefanović počinje zvukom nalik na pucanj ili topovski udar (koji se kasnije ponavlja u toku kompozicije), i tekstem *Stabat mater*, čini se da autorka na taj način jasno „postavlja scenu“ i smešta plač majke u ratni kontekst. Odlomci muzičkih kompozicija u tom smislu kreću se na liniji referenci od žala majke preko bola zbog ratnih okolnosti i žrtava do protestnih okolnosti u kojim se sprovodi pokušaj odbrane i otpora. Majka koja je inspirisala Stefanovićevu na prvom mestu, a koja nije imenovana, postaje univerzalni simbol majke koja plače zbog gubitka deteta, žrtve, svih nevinih.

Pored motiva rata i bola majke, snažan je motiv progona. Sefardska romansa *Adio, kerida*, koja tematizuje oproštaj, ima prominentnu ulogu kroz čitavu kompoziciju Ivane Stefanović. U pratećem komentaru kompozicije, Stefanović je naglasila da su Jevreji napustili Sarajevo. Motiv progona, odlaska i napuštanja, suptilno se provlači i na drugim planovima kompozicije. Na primer, iako pesme s protestnih koncerata tek povremeno dolaze u prvi plan, delovi stihova koji se u tim situacijama čuju su, u slučaju Tifine pesme upravo oni iz naslova („ako odeš ti“), dok su u slučaju pesme *Riblje čorbe* u pitanju reči „što si me prognala istočno od raja“. Zatim, autocitat koji Ivana Stefanović koristi jeste iz njene kompozicije *Psalam*, koja je komponovana povodom 300. godišnjice seobe Srba, što indirektno asocira na prinudni progon i odlazak. Najzad, iako se može pretpostaviti da su stihovi Crnjanskog upotrebljeni pre svega kao označitelj Beograda, u segmentu u kojem je upotrebljen audio dokument s beogradskih protesta, oni istovremeno asociraju na pesnika u prinudnom egzilu, koji iz pozicije nomada i s brojnih destinacija koje je posetio, lamentira

nad gradom koga smatra svojim. Motivi gradova – Sarajeva, pa onda i Beograda – nadovezuju se na liniju referenci o progonu i prinudnom odlasku. Pored toga što se *Lacrimosa* može shvatiti kao univerzalna priča o bolu, ratnim stradanjima i progonu, ona je žal za dva grada i za prekidom načina života koji je bio svojstven njegovim građanima pre sukoba.⁴⁵² Imajući u vidu da je jedan od najzapaženijih serijala *Ars Akustike Metropole sveta*, te da se čini da je tokom 20. veka radiofonskim stvaraocima jedno od najplodnijih polja stvaranja bilo vezano za prepoznavanje ritmova i zvukova grada i njegovo umetničko oblikovanje, u nizu asocijacija javlja se i ideja da *Lacrimosa* predstavlja i neobičan obrt u odnosu na radiofonsku tradiciju „urbanog vokabulara“ metropola sveta. Zvučni portret postaje posveta gradovima koji se rastakaju u nemirima. Umesto šetnje kroz različite zvučne ambijente Sarajeva i Beograda, te akustičke situacije koje bi se mogle doživeti prolaskom kroz njihove različite krajeve, autorka nas vodi u šetnju kroz protestujući i uzbunjeni grad. Utiskom pomeranja snimača zvuka kroz okupljenu grupu ljudi, gde se povremeno čuju povici i skandiranje, pa žamor gomile, ponekad se u njemu razaznaje jasan govor pojedinaca, ponekad muzika s koncerta, a onda se svi ti zvukovi ponovo pretapaju. Ovim utiskom prostornosti, gde kao da se menjaju izvori zvukova, autorka postavlja slušaoca u svojevrstu poziciju učesnika, nekog ko je i sam deo protesta. Dakle, dok snimci s protesta mogu biti shvaćeni kao „objektivni“ dokazi, dokumenti na kojima su nepristrasno zabeleženi (akustički) događaji, oni istovremeno svedoče o tome da je neko ko je snimao bio prisutan u tom trenutku, da je bio deo zabeleženih događaja. Na taj način, između slušaoca i onoga što sluša smanjuje se distanca, čime kao da su dodatno podvučeni osećaji zajedništva, pripadanja, podrške i empatije. *Lacrimosa* nije emitovana na Radio Beogradu gotovo deceniju od svog nastanka. U *Radionici zvuka* zavedena je tek 2003. godine (RZ 226).

⁴⁵² Svakako, četvorogodišnja opsada Sarajeva ne može se uporediti sa situacijom u Beogradu, iako je politička situacija u oba grada rezultat sprovođenja nacionalističke politike. Ono što im je zajedničko jeste patnja običnog naroda, kako je to istakla Ivana Stefanović prilikom obraćanja pre emitovanja *Lacrimose* na festivalu *Krila zvuka (Wings of Sound)* na finskom nacionalnom radiju (YLE) u decembru 1993. godine. Autorka je iskoristila istu priliku da govori o teškoćama života u Beogradu, te o svom ubeđenju da „kultura i umetnost, nepodeljene političkim granicama, nude najmoćniji štiti protiv nasilja rata“. Zahvaljujem Ivani Stefanović na usputljenom rukopisu pomenutog obraćanja.

8. ZAKLJUČAK

*U našoj disciplini tekst nije priča, nije lepa priča, to je funkcionalni ekvivalent laboratorije.
To je mesto za probe i eksperimente.*

Bruno Latur (Latur 2017: 18)

U pisanje disertacije *Medijski obrt u muzici: produkcija i recepcija muzike u kontekstu medijske kulture u 20. veku* upustila sam se vođena pitanjima o modusima transformacije produkcije i recepcije u medijskoj kulturi 20. veka. Proces istraživanja i pisanja nalikovao je eksperimentu u kojem sam početne teorijske pretpostavke ispitivala na građi različitog porekla. Potom sam ih analizirala, produbljavala, te potvrđivala ili odbacivala u skladu s dinamikom istraživanja, pre svega u ‘sudaru’ ontologija: analitičke ontologije kao razumevanja predmeta istraživanja iz naučne, teorijske pozicije i etno-ontologije kao iskustva aktera koji su živeli i stvarali prakse kojima sam se bavila u svom tekstu. Da bih taj ‘sudar’ i rezultate eksperimenta u koji sam se upustila rekapitulirala, vratiću se na polazne istraživačke i metodološke probleme.

Polazeći od odluke da se problemom muzike i medija bavim ne tako što ću razmatrati muziku kao sadržaj masovnih medija koji služe kao posrednici muzičkih sadržaja, već medija kao konstitutivnih činilaca u ukupnom iskustvu produkcije i recepcije muzike u kulturi 20. veka, suočila sam se sa nekoliko metodoloških izazova. Jedan od njih vezan je za potrebu da se muzika posmatra ne kao puka refleksija medijske kulture i pasivan sadržaj, već kao aktivna praksa koja postoji u dinamičnom odnosu s konstitutivnim potencijalima medija. Medije shvatam ne kao izolovane uređaje, već kao sredstva komunikacije, prenosa i čuvanja podataka koja funkcionišu u složenom institucionalizovanom sistemu društvenih odnosa. Mediji, tako, uvek podrazumevaju mrežu relacija među kojima su ustanovljeni režimi njihove upotrebe. Produkcija i recepcija muzike u medijskoj kulturi jesu procesi u kojima recipijenti – bilo kao stvaraoci koji reaguju na medijsku ekologiju u kojoj žive tematizujući je u svojoj umetničkoj praksi, bilo kao slušaoci koji na ponuđene sadržaje reaguju na način prilagođen sopstvenim potrebama – aktivno učestvuju u kreiranju sadržaja. Na liniji razumevanja potencijalno subverzivnog odnosa pojedinaca prema medijskom sistemu, kakvim ga smatra Kevin Korsin (Korsyn 2003: 145), razmatrala sam različite dinamike odnosa između elektronskih masovnih medija i muzičkih praksi.

Imajući u vidu prožimajuću ulogu elektronskih masovnih medija u kulturi 20. veka,

potencijalne studije slučaja koje sam mogla da razmatram bile su, zaista, brojne. Moj izbor je pao na prakse umetničke muzike i bio je inspirisan akademskim ‘treningom’ u muzikologiji, kao disciplini fokusiranoj na umetničku muziku. Ipak, problemske oblasti koje sam odabrala – diskografija umetničke muzike i eksperimentalna radiofonija – gotovo da nisu činile deo pomenutog ‘treninga’, jer istraživački fokusi na njima još uvek nisu u punom zamahu. Zbog toga sam smatrala da upravo navedenim izborom mogu da ostvarim naučni doprinos matičnoj disciplini u okviru ove disertacije. Uprkos usmeravanju pažnje na samo dve oblasti, početno istraživačko pitanje veoma je opšteg karaktera, zbog čega je bilo potrebno naći način da se u razmatranja uključe različiti aspekti produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka. U istovremenom sagledavanju muzičkih praksi i orijentisanju u različitim teorijskim pristupima proučavanju medija, našla sam podsticaj u teoriji remedijacije Boltera i Grusina, kao i u Grusinovom konceptu radikalne medijacije. Grusinov poziv da u svojim istraživanjima „počnemo od posredovanja“ učinio se logičnim iz više razloga: ne samo da se odnosio na medij kao tehnički uređaj, već i na čitav proces medijacije koji uvek podrazumeva društvene, političke, ekonomske i kulturalne činioce tog procesa. Polazeći od posredovanja, uvidela sam značajan fenomen u sagledavanju produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka. U dinamičnim relacijama isprepletenim u muzici i medijskoj kulturi on se grana u dva pravca: jedan vodi ka integrisanju stvaralaštva iz muzičke prošlosti u kulturu 20. veka, a drugi ka istraživanju kreativnih mogućnosti koje pružaju isti mediji i realizaciji novih muzičkih praksi.

Ovakvim načinom problemskog sagledavanja produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka izbegnut je tehnološki determinizam i odabrane su studije koje upravo potvrđuju da se mediji koriste na raznovrsne načine i da su ti načini višestruko uslovljeni različitim aspektima muzičkih praksi. Potvrdu odabira kao i inspiraciju za imenovanje dihotomije ‘muzika prošlosti’ – ‘muzika budućnosti’, koja se u ovom procesu iskristalisala, pronašla sam u tekstu Pjera Buleza „Tehnologija i kompozitor“. Dok je Bulezov narativ zbog svoje funkcije manifesta IRCAM-a usmeren ka srodnom, ali drugačijem problemu razvoja i upotrebe novih tehnoloških uređaja u svrhu savremene kompozicije, moja disertacija organizovana je kao sagledavanje efekata medijskog obrta u odnosu na muzičke prakse okrenute prošlosti ili budućnosti.

Moj dalji izbor bio je da ‘muziku prošlosti’ i ‘muziku budućnosti’ razmotrim u kontekstu (ili okviru) muzičkih praksi vezanih za prostore Srbije/Jugoslavije. S jedne strane, pisanje o domaćim umetnicima i drugim akterima domaće scene smatram svojom

odgovornošću kao istraživača s obzirom na mnoštvo neistraženih segmenata ovdašnje muzičke istorije. Fokusom na diskografiju umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u i na eksperimentalnu radiofoniju praktikovanu u Radio Beogradu u drugoj polovini veka želela sam da dam svoj doprinos bazičnim (ili fundamentalnim) istraživanjima aspekata lokalne muzičke prošlosti. Iz perspektive šire pozicioniranih proučavanja, istraživanja navedenog lokalnog prostora predstavljaju dodatak novih ‘kockica’ u mozaiku izučavanja pojedinih umetničkih, kulturalnih i medijskih fenomena 20. veka, jer distribucija i upotreba medijske tehnologije nije jedinstvena i standardizovana, već specifična za određeni vremenski i geografski kontekst. S druge strane, pomenuti izbor je i praktičan, jer smatram da interdisciplinarno muzikološko istraživanje tema kojima se bavim zahteva i utemeljenje u što je moguće preciznijoj rekonstrukciji istorijskih okolnosti u kojima su se pomenute prakse odvijale. Pošto takva rekonstrukcija zahteva oslanjanje na etnografsko istraživanje u vidu razgovora s akterima, kao i na proučavanje arhivskih izvora i periodike, te zvučne građe koja je dostupna samo u pojedinim fono-zbirkama, fokusiranje na ‘domaći teren’ značilo je i izvesniju pristupačnost potrebnih podataka.

U osmišljavanju i sprovođenju istraživačkih postupaka ležao je drugi metodološki izazov. Kako pristupiti razmatranju složenog teorijskog problema, ne skrećući sa staze koja vodi ka sagledavanju manifestacija tog problema u istoriji muzike, istovremeno proveravajući sopstvene teorijske pretpostavke ‘na terenu’? Ova kompleksnost zahtevala je hibridan pristup i konstantno fluktuiranje između teorijskog, istorijskog i etnografskog aspekta istraživanja. Iako bi usredsređivanje na medije i medijsku kulturu moglo da znači da su proučavanja prevashodno zasnovana na pitanjima medijske tehnologije, ili, na primer, muzike kao ‘sadržaja’ medija i medijskog ‘teksta’ spremnog za ‘čitanje’, fokusirala sam se na činjenicu da se medij uvek definiše u relacijama i da njegova konstitutivna uloga dolazi do izražaja samo u relacijama. Ako je tako, onda znači da je potrebno sagledati mrežu relacija medija i muzike, što podrazumeva praćenje ‘tragova’ onih ljudi i objekata koji su u te relacije stupali. Ovo stanovište vodilo me je ka usvajanju metodologije teorije aktera-mreže u muzikologiji, na način na koji ju je u disciplinu uveo Bendžamin Piket. Moj zadatak bio je da pratim delovanje aktera koji su u određenom vremenu i prostoru delovali na taj način da su ostavljali ‘tragove’ u oblasti svojih umetničkih i medijskih praksi.

Navedeni zadatak pokazao se zahtevnim, jer su u pitanju ne samo značajne muzičke ličnosti u datom muzičkom kontekstu, već i niz aktera čija delatnost nije bila detektovana u ‘velikim’ narativima ili u njima nije dobila istaknuto mesto, ali se u sagledavanju

mikroistorije koje primenujem u ovoj disertaciji pokazala izuzetno važnom. Izazov nije učinilo lakšim ni to što ovakav vid istraživanja, koliko mi je poznato, do sada nije bio sproveden u lokalnim muzikološkim istraživanjima. Takođe, metodologija teorije aktera-mreže pre svega je način proučavanja međusobnog uodnošavanja određenih elemenata, a ne zadat teorijski okvir u čijem ‘ključu’ se uočene relacije ‘čitaju’, zbog čega je rezultat upuštanja u ovakvo istraživanje neizvestan i ne može se unapred odrediti (Born 2005). Neizvesno je bilo i opisivanje relacija i mreža aktera, kao i traženje balansa između analitičke ontologije i etno-ontologije, pomenutog na početku. Puštanje samih aktera da progovore, što je jedan od osnovnih zahteva teorije aktera-mreže u posrednom i neposrednom značenju, omogućilo je stalno preispitivanje teorijskih postavki i njihovo utemeljenje. Takođe, ono je učinilo mogućim iscertavanje mikroistorije u kojoj sučeljavanja aktera, kontradikcije, pa i sukobi nisu stavljeni u stranu, već su predstavljeni kao jedan od razloga koji su datu mikroistoriju upravo i oblikovali. Izazov ovog pristupa bio je u tome da se ne dozvoli da glasovi aktera/sagovornika uguše glas istraživača, te da se ovo polifono tkivo glasova isplete u cilju ispitivanja postavljenih istraživačkih pitanja

Upuštanje u navedeni eksperiment vodilo je, takođe, ka preispitivanjima mišljenja o muzici i medijima i razloga zbog kojih ono zahteva savladavanje novih metodoloških izazova. U tom smislu, treći metodološki izazov sastojao se u tome da se kritički sagledaju tekstovi o muzici i medijima, kao i osnovni postulati muzikološke discipline. Drugim rečima, sagledavanje *medijskog obrta u muzici* dovelo je u ovoj tekstualnoj ‘laboratoriji’ do uočavanja *medijskog obrta u mišljenju o muzici*. Ovim obrtom nazvala sam promenu fokusa ka materijalno-tehnološkim, društvenim i ontološkim karakteristikama medijacije muzike u naučnim tekstovima muzikologa, ali i autora drugih disciplina. Simptomatično je da se ovaj obrt u mišljenju može uočiti u literaturi nastaloj u poslednjim godinama 20. i prvim decenijama 21. veka. U istorijskom trenutku u kojem digitalni mediji postaju konstitutivni za svakodnevicu, desilo se ‘osvešćivanje’ konstitutivne uloge medija i razmatranje analognih medija 20. veka u skladu s novim uvidima. Stoga, medijski obrt u mišljenju o muzici manifestovan je korpusom tekstova u kojem je razmatranje započeto od posredovanja, to jest u kojem je sagledana konstitutivna uloga različitih medija za iskustvo produkcije i recepcije muzike.

U prilagođavanju različitih segmenata istraživanja, nije samo teorijski pristup taj koji je modifikovan u skladu s uvidima stečenim istorijskim i etnografskim pristupom temi, već je

i teorijska postavka zahtevala proširenje prvobitno zamišljenih 'terenskih' istraživanja. Ovde pre svega imam u vidu način na koji sam definisala medijski obrt u muzici u odnosu na odabrane studije slučaja. Medijski obrt prepoznala sam u pojavi mogućnosti snimanja i reprodukcije zvuka, koje su prouzrokovale složene procese promena u produkciji i recepciji muzike u 20. veku u sprezi sa društvenim, kulturalnim, ekonomskim i političkim procesima medijacija, kao i samim muzičkim praksama. Pošto je mogućnost snimanja i reprodukovanja zvuka na nosaču, prvi put realizovana 1878. godine, čime je ideja zapisa muzike počela fundamentalno da se menja, smatrala sam potrebnim da u svoju studiju uključim i muzičke prakse u medijskoj kulturi prve polovine 20. veka. Zbog toga je istraživanju diskografije umetničke muzike PGP-RTB/RTS-a i eksperimentalne radiofonije praktikovane u Radio Beogradu pridruženo sagledavanje početaka diskografske industrije u svetu i u Kraljevini Srbiji/SHS/Jugoslaviji, razmatranje muzike s gramofonskih ploča na programu Radio Beograda u prvim godinama od pokretanja redovnog programa, koji do sada nisu bili predmet muzikoloških istraživanja, na arhivskim dokumentima utemeljeno istraživanje o prodavcima gramofonskih ploča koji su saradivali s uredništvom Radio Beograda, kao i kritičko sagledavanje napisa o „mehaničkoj muzici“ iz pera srpskih/jugoslovenskih autora.

Rezultati postignuti ovim istraživanjem obuhvataju predstavljanje i kritičko sagledavanje do sada neobrađenih arhivskih podataka, poput građe o jugoslovenskim diskografskim kućama i Radio Beogradu, a posebno o Jugodisku (1951), pomenuto sagledavanje poslovanja beogradskih trgovaca gramofonskim pločama i njihove saradnje s Radio Beogradom, razmatranje recepcije muzike u medijskoj kulturi na osnovu informacija iz periodike, te produbiljivanje i proširivanje sopstvenih, ranije sprovedenih istraživanja o izdanjima umetničke muzike u PGP-RTB/RTS-u. Razgovori s akterima zaslužnim za razvijanje eksperimentalne radiofonije u Radio Beogradu dragocena su svedočanstva iz prve ruke o ovoj umetničkoj praksi, koja je tek u poslednjih petnaest godina postala predmet muzikoloških istraživanja. Ove razgovore smatram kako dragocenim svedočanstvom i materijalom za obuhvatno razumevanje radiofonije u ovom radu, tako i osnovom za neka buduća istraživanja. Zahvaljujući pomenutim razgovorima, bilo je moguće sprovesti metodologiju teorije aktera-mreže u muzikološkom istraživanju, što čini pionirski pokušaj u domaćoj muzikologiji. Najzad, dat je doprinos teorijskom sagledavanju produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka uvođenjem konceptata medijskog obrta u muzici i medijskog obrta u mišljenju o muzici.

Širok vremenski period obuhvaćen istraživanjem mogao bi se u daljim proučavanjima suziti, te bi se pojedinačni problemi, dotaknuti u ovom radu, mogli sagledati u okviru sopstvenih mikroistorija. Ograničenje studija slučaja takođe bi doprinelo njihovoj detaljnijoj kontekstualizaciji, te bi važne teme, poput detaljnijeg poređenja stvaralaštva na polju eksperimentalne radiofonije sa stvaralaštvom domaćih kompozitora iz istog perioda, činile jednu od inspirativnih tema budućih istraživanja. Osim što bi se pojedinačni segmenti produkcije i recepcije muzike u medijskoj kulturi 20. veka mogli sagledati detaljnije, na pažljivo razmatranje čeka i muzička kultura aktuelna nakon simboličnog gornjeg graničnika ove studije, to jest produkcija i recepcija muzike u digitalnom dobu.

LITERATURA

Arhivska građa

Arhiv Jugoslavije

Fond 317, Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ.

Fond 318, Savezni sekretarijat za obrazovanje i kulturu.

Istorijski arhiv Beograda

IAB 2474, Fond Kredit-inform

IAB 509, Fond Trgovinske komore Beograd

Arhiv Srbije

Г-186, Управа за радио-дифузију Народне Републике Србије-Београд.

Dokumentacija Radio Beograda

Pres-kliping:

u-ST-33, Diskografija.

Arhiva ličnosti.

Privatna kolekcija gramofonskih ploča Saše Spasojevića

Jugodisk ploče

Literatura

II jugoslavenski radio festival. 1954. *Jugoslavenski radio*, 5.

Adorno, Theodor W. i Max Horkheimer. 1974. *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*. Prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski. Sarajevo: Veselin Masleša.

Адорно, Теодор В. 1997. „Грађанска опера“, *Музички талас* 1–2: 54–58.

Adorno 2002. „The Aging of New Music“. U *Essays on Music*, ur. Richard Leppert. Prev. Susan H. Gillespie, 181–202. Berkeley: University of California Press.

Adrian, Robert. 1998. *Toward a Definition of Radio Art*. <http://kunstradio.at/THEORIE/> (pristupljeno 20.02.2021).

Александровић, Весна. 2007. „Аналогни и дигитални звук: дигитализација грамофонских плоча сниманих на 78 обртаја из фонда Народне библиотеке Србије“, *Преглед Националног центра за дигитализацију* 11: 69–77.

Arnautović, Jelena. 2012. *Između politike i tržišta: Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: Radio-televizija Srbije

Ashby, Arved. 2010. *Absolute Music, Mechanical Reproduction*. Berkeley: University of California Press.

Atali, Žak. 2007. *Buka: ogled o političkoj ekonomiji muzike*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Atanasovski, Srđan. 2015. „Consequences of affective turn: exploring music practices from without and within“. *Muzikologija/Musicology* 18: 57–75.

Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in Mediatized Culture*. London: Routledge.

Beard, David i Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.

Beard, David. 2021. „Musicology’s Crises of Identity“ U *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ur. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić-Mihajlović, Ivana Medić, 13–26. Belgrade: Institute of Musicology SASA.

Becker, Howard S. 2021. „Foreword: Sociology and the arts: A few remarks“. U *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, ur. Antoine Hennion i Christophe Levaux, xv-xvi. London: Routledge.

Bell, David. 2006. *Science, Technology and Culture*. Maidenhead: Open University Press.

Benjamin, Walter. 1974. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“. U *Eseji*. Prev. Milan Tabaković. 114–149. Beograd: Nolit.

Београд via сателит. 1987. *Борба*. 30.05.1987.

Београдски издавачи освајају класичном музиком. 1969. *Pro Musica* 40: 34–35.

Б. И. 1961. „Три ‘грамофонска програма’ Радио-телевизије Београд“. *Политика*. 18.02.1961.

Bijker, Wiebe E., Thomas P. Hughes i Trevor Pinch, ur. 2012. *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in Sociology and History of Technology*. Cambridge: The MIT Press.

Б. О. 1962. „Преко тридесет нових плоча Радио-телевизије Београд“. *Политика*, . 25.5.1962.

Б. Ј. 1956. „Осам пјесамa на једнеј плочи: ‘Long-Playing’“, *Vjesnik u srijedu*, 18.04.1956.

Black, Colin. 2009. *Radio Art: An Acoustic Media Art Form. 4th Media Art Scoping Study Symposium Proceedings*. Melbourne.
https://www.academia.edu/357752/Radio_Art_An_Acoustic_Media_Art_Form

Blake, David. 2017. „Musicological Omnivory in the Neoliberal University“. *The Journal of Musicology* 34 (3): 319–353.

- Blok, Anders i Torben Elgaard Jensen. 2012. *Bruno Latour: Hybrid Thoughts in a Hybrid World*. London: Routledge.
- Bolter, Jay David i Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Born, Georgina i Andrew Barry. 2018. „Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory”. *Contemporary Music Review* 37 (5–6): 443–487.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press.
- Born, Georgina. 2005. „On Musical Mediation: Ontology, technology and Creativity”. *Twentieth-Century Music* 2 (1): 7–36.
- Born, Georgina. 2007. „For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”. *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2): 205–243.
- Born, Georgina. 2009. „Afterword: Recording: From reproduction to representation to remediation”. U *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ur. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson i John Rink. 286–304. Cambridge: Cambridge University Press.
- Botstein, Leon. 2004. „Music of a century: museum culture and the politics of subsidy“. U Cook, Nicholas i Anthony Pople, ur. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. 40–68. Cambridge: Cambridge University Press.
- Botstein, Leon. 2011. „The Eye of the Needle: Music as History after the Age of Recording”. U *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ur. Jane E. Fulcher. 524–550. Oxford: Oxford University Press.
- Boulez, Pierre. 1986. „Technology and the Composer“. U *Orientations: Collected Writings*, ur. Jean-Jaques. Nattiez. Prev. Martin Cooper. 486–494. Cambridge: Harvard University Press.
- Briggle, Adam i Clifford G. Christians. 2010. „Media and Communications”. U *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, ur. Robert Frodeman, Julie Thompson Klein Roberto Carlos Dos Santos Pacheco, 220–233. Oxford: Oxford University Press.
- Brigs, Adam i Pol Kobli, ur. 2005. *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Brigs, Asa i Piter Berk. 2006. *Društvena istorija medija: od Gutenberga do Interneta*. Beograd: Clio.
- Brožek, Daniel. B.g. *Word, Image and Territories of Arsenije Jovanović's sound*. Rukopis.
- Burgess, Richard James. 2014. *The History of Music Production*. Oxford: Oxford University Press.

Burkholder, J. Peter. 1983. „Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years“. *The Journal of Musicology* 2 (2): 115–134.

Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka: priručnik*. Beograd: Službeni glasnik.

Ceribašić, Naila. 2021. „Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala“, *IRASM* 52(2): 323–354.

Chanan, Michael. 1995. *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.

Cook, Nicholas i Anthony Pople. 2004. „Introduction: Trajectories of twentieth-century music“. U *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, ur. Nicholas Cook i Anthony Pople, 1–17. Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, Nicholas i Mark Everist. 1999. „Preface“. U *Rethinking Music*, ur. Nicholas Cook i Mark Everist, v–xii. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson i John Rink. 2009. „Introduction“. U *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ur. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson i John Rink, 1–9. Cambridge: Cambridge University Press.

Cook, Nicholas. 2009. „Methods for analysing recordings“. U *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ur. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson i John Rink. 221–245. Cambridge: Cambridge University Press.

Cvejić, Žarko. 2019. „Anxieties over Technology in Yugoslav Interwar Music Criticism: Stanislav Vinaver in Dialogue with Walter Benjamin“. *New Sound: International Journal of Music* 53: 37–52.

Човек поред хиљаде дугмића. 1981. *Политика*. 6.8.1981.

Ђирић, Марија. 2005. „Осма уметност: први кораци радиофоније“. *Нови звук: интернационални часопис за музику* 25: 61–71.

Ђирић, Марија М. 2012. „Музика(лност) радиофонских форми“. У *Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са ВИ међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. X 2011)*. Књ. 3, *Језик музике : музика и религија, & Реч и слика : иконографија и иконографски метод - теорија и примена*, ur. Валерија Каначки и Сања Пајић, 187–205. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града.

Ђирић Марија. 2015. „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније“. У *Радио и српска музика*, ur. Ивана Медић, 102–114. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Dack, John. 1994. „Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art“. *Contemporary Music Review* 10 (2): 3–11.

Davies, David. 2011. „Medium“. U *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ur. Theodore Gracyk i Andrew Kania. 48–58. London: Routledge.

Day, Timothy. 2000. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press.

Деполо Неда. 1999. *Горњи бездан звука*. Прир. Ђорђе Малавразић. Београд: Радио-телевизија Србије.

Донић, Војислав и Александра Рајић, прир. 2004. *Фонографија радиофонијских дела Драмског програма Радио Београда: 1924–2004*. Београд: Радио Београд.

Драгутиновић, Бранко, Гојко Милетић, Рашко В. Јовановић. 1970. *Бела књига о опери*. Београд: Народно позориште у Београду.

Ducles, Vincent, Jann Pasler i dr. 2020. „Musicology“. *Grove Music Online*. from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>

Dumnić, Marija. 2010. „Project 'Digitization and Catalogization of Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA': Experiences and Perspectives“. *Review of the National Center for Digitization* 17: 39–44.

Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа: Музиколошки институт САНУ.

Ђорђевић, Jelena. 2012. „Uvod“. U *Studije kulture: zbornik*, прир. Jelena Ђорђевић, 11–34. Београд: Službeni glasnik.

Ђукић, Весна. 2010. *Држава и култура. Студије савремене културне политике*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.

Ђурић-Клајн, Стана. 1981. „Документ давне прошлости“ *Политика* 07.04.1981.

Ђуричић, Зоран. 1998. „Мислити звуком“, *Политика*. 24.10.1998.

Eisenberg, Evan. 2005. *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. New Haven: Yale University Press.

Everist, Mark. 1999. „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value“. U *Rethinking Music*, ur. Nicholas Cook i Mark Everist, 378–402. Oxford: Oxford University Press.

Fiebig, Gerald. 2015. „Acoustic Art Forms in the Age of Recordability“. *Organised Sound* 20 (2): 200–206.

- Filipović, Božidar. 2012. „Bruno Latur i teorija aktera-mreže”. *Filozofija i društvo* 23 (1): 129–149.
- Fink, Robert. 2005. *Repeating Ourselves: American minimal music as cultural practice*. Berkeley: University of California Press.
- Flynn, Thomas R. 2005. *Sartre, Foucault, and Historical Reason* Vol. 2, Chicago: University of Chicago Press.
- Foht, Ivan. 1980. *Savremena estetika muzike: petnaest teorijskih portreta*. Beograd: Nolit.
- Frith, S. 1986 „Art versus technology: The strange case of popular music”“ *Media, Culture and Society*,8/3: 263–79.
- Frodeman, Robert. 2010. „Introduction“. U *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, ur. Robert Frodeman, Julie Thompson Klein Roberto Carlos Dos Santos Pacheco, xxix–xxxix. Oxford: Oxford University Press.
- Fryer, Paul, ur. 2004. *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*. Jefferson: McFarland and Company.
- Гаварић, Драгољуб. 1975. „Грамофонска плоча је културно добро”. *Pro musica* 79–80.
- Gatalica, Aleksandar. 1990. *Deset godina Dragstora ozbiljne muzike*. Beograd: Kolarčev narodni univerzitet.
- Gardner, Sebastian. 1999. *Routledge Philosophy Guidebook to Kant and the Critique of Pure Reason*. London: New York: Routledge.
- Glasgow Joshua. 2007. „Hi-Fi Aesthetics”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65: 163–174.
- Goehr, Lydia. 1992. *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gould Glenn. 2009. „The Prospect of Recording“.U *Audio Culture: Readings in Modern Music*, ur. Christoph Cox i Daniel Warner. New York: London: Continuum.
- Грамофонске плоче за СССР. 1965. *Политика*. 11.01.1965.
- Grujić, Silvana. 2018. *Umetnička igra na televiziji: oblikotvorni principi stvaranja i realizacije televizijskog baleta: doktorska disertacija*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.
- Grusin, Richard. 2015. „Radical Mediation“. *Critical Inquiry* 42 (1): 124–148.
- Guillory, John. 2010. „Genesis of the Media Concept“. *Critical Inquiry* 36 (2): 321–362.

Hagelücken, Andreas. 2019. „Radio as Art? Heart or Gall Bladder?“. U *Radio as Art: Concept, Spaces, Practices*, ur. Anne Thurmann-Jajes, Ursula Frohne, Jee-Hae Kim, Maria Peters Franziska Rauh, Sarah Rothe. 182–186. Bielefeld: Transcript Verlag.

Hagelücken, Andreas. 2006. „Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the idea of a unique art form for radio - an examination of the historical conditions in Germany“. *World New Music Magazine*. 90–102. <https://www.pdfFiller.com/jsfiller-desk13/?requestHash=c7a3c470ffe6c975bafdffa3f3c46d0c8c91c4ecd6aef61ef4ac483eb19261b9&projectId=622815114#6d8cf90d2d884cb2a563b5dbde9b8cb4>

Hamilton, Andy. 2003. „The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection“. *British Journal of Aesthetics* 43: 345–362.

Hartley, John. 2002. *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

Heartz, Daniel. 2001. „Classical.“ *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005889>.

Heaton, Roger. 2009. „Reminder: A Recording is not a performance“. U *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, ur. Nicholas Cook i Anthony Pople, 217–220. Cambridge: Cambridge University Press.

Hennion, Antoine. 1989. „An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music.“ *Science, Technology, & Human Values*, vol 14, no. 4, 400–424. <https://www.jstor.org/stable/689684>

Hennion, Antoine. 2015. *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Prev. Margaret Rigaud. London: Routledge.

Hofman, Ana. 2015. „The affective turn in ethnomusicology“. *Muzikologija/Musicology* 18: 35–55.

Hofman, Srđan. 1995. *Osobnosti elektronske muzike*. Knjaževac: Nota.

Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. London: Routledge.

Holmes Thom, ur. 2006. *The Routledge Guide to Music Technology*. London: Routledge.

Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate.

[Huberman, Bronislav]. 1931. „Muzika u doba mehaniziranja“. *Muzički glasnik* 7–8: 199–204.

Huhtamo, Erkki i Jussi Parikka, ur. 2011. *Media Archeology: Approaches, Applications and Implications*. Berkeley: University of California Press. <https://www.ucpress.edu/book/9780520262744/media-archaeology>

- Iz redakcije. Povodom pisma fabrike Jugoton. 1958, *Savremeni akordi* 4: 128.
- Извоз грамофонских плоча РТБ. 1963. *Политика* 28.05.1963.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: London: New York University Press.
- Jakšić, Đura. 1959. „Prve ploče domaće muzike”. *Zvuk* 28–29: 420–421.
- Јакшић, Ђура. 1971. „О годишњицама, плочама и другом”. *Pro musica* 63: 18–19.
- Јакшић, Ђура. 1979. „Грамофонске плоче у Србији“. *Pro musica* 100: 44–46.
- Јакшић Субић, Јасмина, Ира Проданов и Милан Милојковић. 2020. *Музички интермецо: колекција грамофонских плоча Павла Бељанског*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.
- Јеремић, Маша. 1994. „Звук као слика“ *Политика*, 13.01.1994.
- Jokić, Miroslav, ur. 2005. *20 godina Radionice zvuka dramskog programa Radio Beograda*. Beograd: Radio televizija Srbije.
- Јокић, Мирослав. 1994. *Очаравање ува*. Београд: Радио-телевизија Србије.
- Јокић, Мирослав. 2008. *Историја радиофоније у три епохе: Епоха 3: Магнетофонска револуција (1944/49–2004)*. Београд: Радио-телевизија Србије.
- Jovanović, Arsenije. 1977. *La grotte de Ressava* [programska knjižica] Prix Italia.
- Јовановић, Рашко В. 1968. „Први концерт са плоча у старом Београду“, *Pro Musica* 29: 6.
- Још једном „Ресавска пећина“. 1978. *Вечерње новости*, 12.11.1978.
- Kania, Andrew i Theodore Gracyk. 2011. „Performances and Recordings“. U *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ur. Theodore Gracyk i Andrew Kania. 80–90. London: Routledge.
- Karan, Marija M. 2019. *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacije međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Karlsson, Erik Mikael. 2009. „20 years EBU Ars Acustica“. U *CD 20 Years EBU Ars Acustica: 1989-2009*. Prague: Czech Radio.
- Kejždž, Džon. 1981. *John Cage: radovi-tekstovi: 1939–1979: izbor*, prir. Miša Savić i Filip Filipović. Prev. Filip Filipović. Beograd: Radionica SJC.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between modern and postmodern*. London: Routledge.

- Kerman, Joseph. 1983. „A Few Canonic Variations“. *Critical Inquiry* 10 (1): 107–125.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Prev. Geoffrey Withrop-Young i Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
- Коцић, Љубомир и Миљковић, Љубинко. 1979. „Траговима сазвучја музике“. У *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, ур. Милан Булатовић и др. 103–128. Београд: Радио-Београд,
- Кокановић Марковић, Маријана. 2014. *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Korsyn, Kevin. 2003. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Костић, Мирослав. 1968. „Грамофонска индустрија код нас“ *Pro Musica* 29: 9–11.
- Котевска, Ана. 2015. „Компоновање звучних отисака градова: примери из радиофонског стваралаштва Иване Стефановић“. У *Радио и српска музика*, ур, Ивана Медич. 115–126. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Котевска, Ана. 2018. „Нарација која не прича приче“. *Мокрањац: часопис за културу*. 67–70.
- Kotevska Ana. 2019. „Naracija koja ne priča priče: radiofonska poema *Veliki kamen* Ivane Stefanović“. U *Novi zvučni prostori: tribine: zbornik*, прир. Zorica Premate, 283–288. Београд: JMU: Radio-televizija Srbije.
- Kreutzfeld, Jakob. 2018. „Radiophonic Cities: The City Portrait in. Transnational Radio Collaborations“ U *Transnationalizing Radio Research: New approaches to and old medium*, ур Golo Fölmer i Alexander Badenoch (ur). Bielefeld: Transcript Verlag
- Kun, Tomas S. 1974. *Struktura naučnih revolucija*. Београд: Nolit.
- Kursell, Julia i Armin Schäfer. 2018. „Elektronische Musik fur Radios von John Cage, Karlheinz Stockhausen und Michael Snow“. U *Radiophonic cultures*, ур. Ute Holl, Berlin: Kehrer.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2010. „Fono zbirka Muzikološkog insituta SANU“. *Muzikologija* 10: 141–151.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2017. „Trag muzike urezan u vosku: kolekcija fonografskih snimaka iz Muzikološkog insituta SANU“. *Muzikologija* 23: 239–258.

Lajić Mihajlović, Danka i Smiljana Ž. Đorđević Belić. 2016. „Pevanje uz gusle i muzička industrija: Guslarska izvođenja na prvim gramofonskim pločama“ (1908–1931/2). *Muzikologija* 20: 199–222.

Latur, Bruno. 2017. *Mreže, društva, sfere*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Leković, Biljana. 2015. „Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i *sound art*“: doktorska disertacija. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

Leković, Biljana. 2019. *Sound Art / zvukovna umetnost: muzikološka perspektiva - teorije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Maglov, Marija. 2013a. *Ozbiljna muzika na pločama u izdanju PGP-RTS/PGP-RTB-a (1968–1994): master rad*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Maglov, Marija. 2013b. „The Vienna New Year’s Concert as a Media Phenomenon“. *New Sound: International Journal of Music* 41: 139–149.

Maglov, Marija. 2014. „Izdanja ozbiljne muzike u PGP-RTB/PGP-RTS-u: Licencna izdanja“, *Balkan Art Forum, Prvi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Umetnost i kultura danas*, ur. Dragan Žunić i Miomira M. Đurđanović. 311–319. Niš: Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu, 2014.

Маглов, Марија. 2015а. „Популаризација озбиљне музике на програмима Радио Београда и у издаваштву ПГП РТС-а“. У *Радио и српска музика*, ур. Ивана Медић Београд, Музиколошки институт САНУ.

Maglov, Marija. 2015b. „Jacques Attali’s Concept of the Political Economy of Music in the Context of the Recording Industry in Former Yugoslavia” u: Miško Šuvaković, Žarko Cvejić and Andrija Filipović (eds.), *European Theories in Former Yugoslavia*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 73–78.

Maglov, Marija. 2016a. *The Best of: umetnička muzika u PGP-u*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Maglov, Marija. 2016b. „Past Music, Future Music: Technology and Music Institutions in the 20th Century“, *New Sound: International Journal of Music* 48: 53–64.

Maglov, Marija. 2016bc. „Transition in PGP-RTB/PGP-RTS reflected in the classical music editions“. U *Music: Transitions/Continuities*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović, Ivana Perković,. 307–314 Belgrade: Faculty of Music.

Maglov, Marija. 2020a. „Dream Master: Conversation with Vladan Radovanović“, *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 5: 9–18.

Maglov, Marija. 2020b. *O Novim zvučnim prostorima sa kompozitorkom Ivanom Stefanović*. <http://www.serbiancomposers.org/projekti/razgovori/o-novim-zvucnim-prostorima-sa-kompozitorkom-ivanom-stefanovic/>

Maglov, Marija. 2021. „Radio Art in Musicology: Challenges and Methodologies“. U *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ur. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić-Mihajlović, Ivana Medić, 111–124. Belgrade: Institute of Musicology SASA.

Maglov, Marija 2022a. „Aspekti interakcije između radija i diskografske industrije: primer *His Master's Voice* koncerata na programu Radio Beograda (1930–1931)“. *Musicology* 32: u štampi.

Maglov, Marija 2022b. „Hidden Grooves: Reconstructing the Jugodisk Record Production (cca 1951–1958)“, *Arti Musices Journal*, 53 (2): u štampi

Маклуан, Маршал. 1971. *Познавање општина – човекових продужетака*. Београд: Просвета.

Малавразић, Ђорђе. 1999. „Драма радио драме и уметности уређивања“. У Неда Демоло. *Горњи бездан звука*, прир. Ђорђе Малавразић. Београд: Радио-телевизија Србије.

Малавразић, Ђорђе. 2017. „Високи модернизам у етеру: Павле Стефановић као слушаалац и стваралац радио-емисија“. У *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, ur. Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш. 60–78. Београд: Музиколошко друштво Србије - Факултет музичке уметности Универзитета уметности, Катедра за музикологију.

Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.

Manovich, Lev. 1999. „Avant-garde as Software“, http://manovich.net/content/04-projects/027-avant-garde-as-software/24_article_1999.pdf

Маринковић, Соња, Јелена Јанковић-Бегуш, ur. 2017. *О укусима се расправља: Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*. Београд: Музиколошко друштво Србије: Факултет музичке уметности.

Маринковић, Соња. 2004. „Питања о симфонизму“. У *Музика и медији: Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, ur. Весна Микић и Татјана Марковић, 88–93. Београд: Факултет музичке уметности.

Марковић, Радивоје. 1979. „Прве године“. У *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, ur. Милан Булатовић и др. 11–27. Београд: Радио-Београд.

Mauruschat, Ania. 2019. „Hörspiel-Pop, Radio Opera, Media Art. On the Reinvention of the Hörspiel by Andreas Ammer and FM Einheit“. U *Radio as Art: Concept, Spaces, Practices*, ur. Anne Thurmman-Jajes, Ursula Frohne, Jee-Hae Kim, Maria Peters Franziska Rauh, Sarah Rothe, 268–275. Bielefeld: Transcript Verlag.

Medić, Ivana. 2007. „The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology“, *Muzikologija* 7: 279–294.

Медић, Ивана, ур. 2015. *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Медић, Ивана. 2017. „Павле Стефановић и трибина 'Музика данас – Музичка модерн' Трећег програма Радио Београда”. У *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, ур. Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш. 192–206. Београд: Музиколошко друштво Србије - Факултет музичке уметности Универзитета уметности, Катедра за музикологију.

Medić, Ivana. 2021. „The Role of the Third Program of Radio Belgrade in the Presentation, Promotion, and Expansion of Serbian Avant-Garde Music in the 1960s and 1970s“. *Contemporary Music Review* 40: 5–6, 482-511.

Medić Milena. 2012. „Tajanstveni jezik Metropole tišine: radiofonska poema Ivane Stefanović“. У *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa VI međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (28–29. X 2011)*. Књ. 3, *Jezik muzike: muzika i religija & Reč i slika: ikonografija i ikonografski metod - teorija i primena*, ур. Valerija Kanački, Sanja Pajić. 185–190. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press: Milton Keynes.

Mijić, Miomir. 2021. *Audio-industrija u Srbiji*. Beograd: Muzej nauke i tehnike.

Микић, Весна і Татјана Марковић, ур. 2004. *Музика и медији: Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*. Београд: Факултет музичке уметности.

Mikić Vesna. 2004. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Микић, Весна. 2007. „Електроакустичка музика”. У *Историја српске музике: српска музике и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман и др. Београд: Завод за уџбенике.

Микић, Весна. 2012. „'Наш' Мокрањац – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца”, *Мокрањац: часопис за културу* 14: 2–12.

Mikić, Vesna. 2014. „Old/New Music Media: Some Thoughts on Remediation of Music“. У *Music Identities on Paper and Screen*, ур. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladjenović, Ivana Perković, 28–33. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.

Mikić, Vesna. 2015. „Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorising Yugoslav Popular Music“. У *European Theories in Former Yugoslavia*, ур. Miško Šuvaković, Žarko Svejić i Andrija Filipović, 92–100. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Микић, Весна. 2017. „Павле Стефановић и електронска музика: чекајући хуман(истичк)у синтезу“. У *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985): тематски зборник*, ур. Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш. 235–242.

Београд: Музиколошко друштво Србије - Факултет музичке уметности Универзитета уметности, Катедра за музикологију.

Miladinović, Ivana. 2009. „Džon Kejdž: estetika indiferentnosti.” U *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. 255–269. Beograd: Atoča.

Миладиновић Прица, Ивана. 2018. *Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије: докторска дисертација*. Београд: Факултет музичке уметности.

Милановић, Биљана. 1997. „Звучна издања савремене српске музике“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 20/21: 218–228.

Milanović, Biljana. 2007. „Kolektivni identiteti i muzika“. *Muzikologija* 7: 119–134.

Milanović, Biljana. 2014c. „Imaginarni muzej Mokranjčevih dela/ The Imaginary Museum of Mokranjac’s Works“, U *Imaginarni muzej Mokranjčevih dela: snimci svetovne horske muzike / Imaginary Museum of Mokranjac’s Works: Recordings of Secular Choral Music*. Ur. Melita Milin. 7–28. Belgrade: Institute of Musicology SASA and Radio Belgrade.

Milanović, Biljana i Marija Maglov. 2019. „Mokranjac on repeat: reaffirming musical canon through sound recordings (PGP-RTB/RTS discography)“. *Musicology* 27: 221–250.

Милин, Мелита. 1998. *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Милојковић, Милан. 2020а. *Дигитална технологија у српској уметничкој музици*. Нови Сад: Матица српска.

Милојковић, Милан. 2020б. „Збирка грамофонских плоча Павла Бељанског – мали путопис о европској међуратној дискографији“. У *Музички интермецо: колекција грамофонских плоча Павла Бељанског*, 25–32. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.

Morgan, Robert P. 1992. „Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post Tonal Age“. U *Disciplining Music: Musicology and Its Canon*, ur. Katherine Bergeron i Philip V. Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press.

Mowitz, John. 1987. „The Sound of Music in the era of its electronic reproducibility“. U *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*, ur. Richard Leppert i Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press.

M.S. 1982. „Za novi radio zvuk: Nagrada Ivani Trišić autoru emisije ‘Ono malo čega se sećam’“ *Informator RTB*, jun 1982.

Na valovima ovoga tjedna. 1954. *Jugoslavenski radio* 6.

Nattiez, Jean-Jaques. 1986. „On Reading Boulez“. U Pierre Boulez. *Orientations: Collected Writings*, ur. Jean-Jaques. Nattiez. Prev. Martin Cooper. 11–28. Cambridge: Harvard University Press.

Наша мишљења. 1977. *Pro musica* 88-89: 2–3 .

Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.

Neimarević Ivana. 2012. „Radiofonska dela Vladana Radovanovića“. *Treći program* 155/156: 245–253.

Неколико питања директору фабрике плоча РТБ. 1968. *Pro Musica* 29: 12–13.

Nicolescu, Basarab. 2014. „Methodology of Transdisciplinarity“. *The Journal of New Paradigm Research* 70 (3–4): 186–199.

Niebisch Arndt. 2012. *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the abuse of technology and communication*. New York: Palgrave Macmillan.

Николајевић, Снежана. 2008. „Радиофонија као уметнички вид музике у медијима“. У *Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. год. Књ. 3, Музичка уметност у теорији музике и теорији медија*, ур. Бранка Радовић, 27–34. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града.

Nikolajević, Snežana. 2003. *Ekran srpske muzike*. Beograd: Radio-televizija Srbije.

Nikolajević, Snežana. 2015. *Muzika i televizija – umeće i/ili umetnost*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet: Skupština grada.

Nikolić, Sanela. 2016. *Bauhaus: primenjena estetika muzike, teatra i plesa*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Nikolić, Mirjana. 2006. *Radio u Srbiji (1924–1941)*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

Nikolić, Mirjana. 2010. *Sender Belgrad: Okupacijski Radio Beograd (Zender Belgrad)*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.

Nikolić, Sanela. 2015. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Osborne, Peter. 2015. „Problematizing Disciplinarity, Transdisciplinary Problematics“. *Theory, Culture and Society* (Special Issue Transdisciplinary Problematics) 32 (5–6): 3–35.

Павловић, Јевта М. 1909. *Grammophon: Spisak hrvatskih, bosanskih, srpskih i crnogorskih gramofonskih i zono-fonskih ploča : Spisak хрватских, босанских, српских и црногорских грамофонских и зонофонских плоча*. Београд: Јевта М. Павловић.

https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_30D26F300F969C72FFFEFEBBA1BF7D6CB
В (приступљено 20.12.2021).

Paladin, Aleksandra. 2016. *Funkcionalna uloga muzike i muzičke produkcije u očuvanju nacionalne kulture: doktorska disertacija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Палић, Мита Ђ. 1913. *Илустровани ценовник грамофона (говорећих машина) и списак најновијих српских плоча*. Панчево: Мита Ђ. Палић.
https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_BE56D6D655D3427EF913424C0E29CE67
(приступљено 20.12.2021).

Пејовић, Роксанда. 1975. „Југословенска музика на грамофонским плочама“ *Pro musica* 79–80: 27–28

Пејовић, Роксанда. 2004. „Музика у служби омасовљавања музичке културе у Београду између два рата (1919–1941)“. У *Музика и медији: Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, ур. Весна Микић и Татјана Марковић, 189–200. Београд: Факултет музичке уметности.

Петровић, Верослава. 1978. „Музичка прошлост на плочама“. *Pro Musica*, 94: 7–8

Petrović, Veroslava. 1973. *Katalog starih gramofonskih ploča: iz zbirke Muzeja pozorišne umetnosti Srbije*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije.

Petković Lozo, Ivana. 2019. „Radiofonska poema *Veliki kamen* Ivane Stefanović“. U: Premate, Zorica (prir.). *Novi zvučni prostori: tribine: zbornik*. Beograd: JMU: Radio-televizija Srbije. 289-293.

Petković Lozo, Ivana. 2021. „A Diptych of Eidetic Imagery and an Acoustic Essay on Time. The Road to Damascus and The First Eastern Dream by Ivana Stefanović.“ U: *Music and art in the shaping of the European cultural identity: book of abstracts. National Conference with Foreign Participation of the Department of Musicology Faculty of Music University of Arts in Belgrade Belgrade, 8–9 April 2021, online event*, ур. Marija Masnikosa, Marina Marković, Ivana Miladinović Prica. 23. Belgrade: Faculty of Music.

Piekut, Benjamin. 2014. „Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques“. *Twentieth-Century Music* 11/2 191–215.

Pismo fabrike Jugoton. 1958, *Savremeni akordi* 4: 127–128.

Плавша Д. 1963. „Резултат једне музичко-пропагандне емисије“ *НИИ*. 13.10.1963.

Popović Mladenović, Tijana. 1996. *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Clio.

Popović Mladjenović, Tijana, Blanka Bogunović i Ivana Perković. 2014. *Interdisciplinary Approach to Music: listening, performing, composing*. Prev. Nataša Živković. Belgrade: Faculty of Music.

Premate, Zorica, prir. 2019. *Novi zvučni prostori: tribine: zbornik*. Beograd: Radio televizija Srbije.

Производиће се преко 300.000 грамофонских плоча годишње. 1960. *Политика* 9. 04. 1960

Prve stereofonske ploče: Dela Betovena Čajkovskog, Šostakoviča. 1963. *Informator RTB* 25: 4

Пустишек, Ивко. 1979. „Правни прописи – оквир у коме се развија и делује Радио-Београд“. У *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, ур. Милан Булатовић и др. 257–272. Београд: Радио-Београд.

Radio amater. 1935–36. „Povodom Evropskog koncerta na beogradskom radiju“. *Zvuk* 2: 69– 70.

Radojičić Slobodanka, Vetko Šalaka i Zorana Krstić. 1988. *Invazija nosača zvuka*. *Novosti* 14.04.1988.

Radovanović, Bojana. 2018. *Ekperimentalni glas: savremena teorija i praksa*, Beograd: Orion Art.

Radovanović, Vladan. 1979. „Radio-žanrovi: Muzika za radio i prelazni radiofonski oblici“. *Treći program* 42 (III): 35–39.

Radovanović, Vladan. 1988. „Elektroakustička muzika“. *Delo: književni mesečni časopis* 12: 29-41.

Радовановић, Владан. 2001. „Електроакустичка музика у Југославији“. *Музички талас* 29: 16–26.

Радовановић, Владан. 2004. „Радиофонска уметност“. У *Књижевност и радио*, прир. Ђорђе Малавразић. 429–433. Београд: Радио Београд

Radovanović, Vladan. 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Радовановић, Владан. 2015. „Електронски студио Радио Београда“. У *Радио и српска музика*, ур. Ивана Медих, 79–100. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Radovanović, Rade 2015. „Bliska mi je umetnost sećanja. Razgovor s Ivanom Stefanović“, *Danas*, 7–8. februar 2015.

Raffnsøe, Sverre. 2016. *Philosophy of the Anthropocene: The Human Turn*. London: Palgrave Pivot.

Randel, Don Michael. 1992. „The Canons in the Musicology Toolbox“. У *Disciplining Music: Musicology and Its Canon*, ур. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman. Chicago: The University of Chicago Press.

Rataj, Michal. 2010. *Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radio Art: Problems Related to the Specification of Creative Positions in the Environment of Acoustic Arts Seen Through the Prism of the Czech Radio Art Scene*. Saarbrücken: PFAU-Verlag.

Rehding, Alexander. 2005. „Wax Cylinder Revolution“ *The Musical Quarterly* 88 (1): 123–160.

Rehding, Alexander, Gundula Kreuzer, Peter McMurray, Sybille Krämer i Roger Moseley. 2017. „Discrete/Continuous: Music and Media Theory After Kittler“. *Journal of American Musicological Society* 70 (1): 221–256.

Rorty, Richard, ur. 1967. *The Linguistic Turn: essays in philosophical method: With Two Retrospective Essays*. Chicago: University of Chicago Press.

Rozen, Čarls. 1979. *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven*. Beograd: Nolit.

Elektronski studio Trećeg programa Radio-Beograda. 1988. *Delo* 12: 322–331.

Сабо, Аница. 2004. „Мокрањчеве руковети“. У *Музика и медију: Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, ур. Весна Микић и Татјана Марковић, 94–102. Београд: Факултет музичке уметности.

Samson, Jim. 2001. „Reception.“ *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040600> .

Samson, Jim. 2001. „Canon (iii).“ *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040598?rskey=xDsnx9&result=3>

Sanden, Paul. 2009. „Hearing Glenn Gould’s Body“. *Current Musicology* 88: 7–34.

Саветовање о грамофонским плочама. 1974. *Pro musica* 73: 26–27

Schaeffer, Pierre. 2012. *In Search of a Concrete Music*. Prev. John Dack i Christine North. Berkeley: University of California Press.

Schaeffer, Pierre. 2017. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Prev. Christine North i John Dack Berkeley: University of California Press.

Schöning, Klaus. 1986. *Anmerkungen zur „1. Acustica International Komponisten als Hörspielmacher“ – WDR Köln 1985*. <https://www.inventionen.de/1986/Vortrag-Schoening.html>

Schöning, Klaus. ur. 1969. *Neues Hörspiel: Texte, Partituren*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Schöning, Klaus. 1999. „Riverrun. On the Human Voice, the Universe of Sounds and Noises Amidst the Silence. A Sound Journey into WDR’s Studio of Acoustic Art.“ У *Riverrun. Voicings/Soundscapes*, ур. Klaus Schöning. Mainz: Wergo, WER-6307-2. <https://en.schott-music.com/shop/riverrun-voicings-soundscapes-no93604.html>

Shreffler, Anne C. 2013. „Musical Canonization and Decanonization in The Twentieth Century.“ prevod na engleski. Objavljen na nemačkom: “Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert.” U *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, ur. Klaus Pietschmann und Melanie Wald. Munich: Edition text + kritik, 2013.

Schwarz, Rikard. 1928. „Gramofon u muzičkoj nastavi“, *Музика: часопис за музичку културу* 1: 14–16.

Simić Mitrović, Darinka. 1988. „*Da capo all' infinito*“: *pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd.

Singer, Nathalie. 2018. „Radio Art as a Field of Study: The Experimentelles Radio Professorship at the Bauhaus-Universität Weimar“. U *Radio as Art: Concept, Spaces, Practices*, ur. Anne Thurmann-Jajes, Ursula Frohne, Jee-Hae Kim, Maria Peters Franziska Rauh, Sarah Rothe. 178–181. Bielefeld: Transcript Verlag.

Šingler Martin i Sindi Viringa. 2000. *Radio*. Beograd: Clio.

Симовић, Живомир. 1989. *Време радија: хроника Радио-Београда: 1924, 1929, 1945, 1989*. Београд: Радио-Београд.

Slavenski, Josip. „Elektronski muzički instrumenti“. *Muzički glasnik 1939 (1)*: 1–5.

Spasić Ivana. 2007. „Bruno Latur, akteri-mreže i kritika kritičke sociologije“. *Filozofija i društvo* 18 (2): 43–72.

Срећковић, Биљана. 2007. „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“. *Нови звук: интернационални часопис за музику* 29: 109–129.

Srećković, Biljana. 2011. „The Effects of Radiophonic Experience in the Poetics of Pierre Schaeffer and Vladan Radovanović“. U *Proceedings of the International Conference Pierre Schaeffer: mediArt*, ur. Dalibor Davidović i dr. 149–156. Rijeka: Museum of Modern and Contemporary Art.

Srećković, Biljana. 2011. *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Stanković, Maja. 2015. *Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Стефановић, В. 1997. „Како звучи тишина“, *Политика*, 10.12.1997.

Stefanović, Ivana. 1985. „Radionica zvuka, juče, danas, možda“. *RTV Teorija i praksa* 40: 54–60.

Stefanović, Ivana. 2010. *Muzika od ma čega*. Beograd: Arhipelag.

Стефановић, Ивана. 2011. „Радиофонија и могућности духовног трагања“. У *Студеничке беседе: одабрана предавања са Летњих духовних академија*, ур. Снежана Николајевић. 121–126. Београд: Музичка омладина Србије.

Стефановић, Павле. 1982. „Арси Јовановићу – уместо писма“. *Есеји*. 303–307. Београд: Полит.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: London: Duke University Press.

Stockhausen, Karl Heinz. 1989a. *Četiri kriterijuma elektronske muzike*. Niš: Studentski kulturni centar.

Stockhausen, Karlheinz. 1989b. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. London: New York: Marion Boyars.

Стојановић-Новичић, Драгана. 2004. „Винко Глобокар – медиј“. У *Музика и медији: Шести међународни симпозијум Фолклор-Музика-Дело, Београд, 14. до 17. новембра 2002*, ур. Весна Микић и Тајјана Марковић, 65–73. Београд: Факултет музичке уметности.

Stojković, M. 1990. „Dragstor u Negotinu“. *Informator RTB*.

Stošić, D. 1983. „Od skepse do poštovanja“. *Politika*, 22.05.1983.

Symes, Colin. 2004. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording (Music/Culture)*. Middletown: Wesleyan Univ Press.

Symes, Colin. 1997. „Beating up the Classics: Aspects of a Compact Discourse“. *Popular Music* 16 (1): 81–95. <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

Szendy, Peter. 2008. *Listen: A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press.

Šetina, Dorian. 1958. „Burekdžije muzike“. *Savremeni akordi* 2: 46–47

Шутић, Мирослав. 2004. „Сањарење уз радио (Прилог естетици једног медија)“. У *Књижевност и радио*, прир. Ђорђе Малавразић. 402–406. Београд: Радио Београд.

Šuvaković, Miško. 2009a. „Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesteog veka“. У *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ур. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. 21–37. Београд: Atoča.

Šuvaković, Miško. 2009b. „Ludvig Vitgenštajn i analitička estetika“. У *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ур. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. 123–141. Београд: Atoča.

Šuvaković, Miško. 2010. *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Београд: Orion Art.

Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Београд: Orion Art.

Šuvaković, Miško. 2016. *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion Art.

Švarc, Rikard. 1929. „Muzika za radio“, *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis* 15/1929: 1–2.

Švarc, Rikard. 1930. „Muzičke prilike u Americi“, *Glasnik muzičkog društva „Stanković“* 6: 105–112.

Švarc, Rikard. 1932–33. „Muzika na radiju“. *Zvuk* 2: 45–50.

Шварц, Рикард. 1931. „Музика у дому“, *Музички гласник* 3–4: 78–87.

Taruskin, Richard. 2009. „Introduction. The History of What“. U *Oxford History of Western Music*, Vol. 1. Richard Taruskin. Oxford: Oxford University Press.

Taruskin, Richard. 2014. „Agents and Causes and Ends, Oh My“. *Journal of Musicology: Special Issue 1 in Honor of Richard Taruskin* 31 (2): 272–293.

Taylor, Timothy D. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. London: Routledge.

Thompson Klein, Julie i Richard Parncutt. 2010. „Art and Music Research“. U *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, ur. Robert Frodeman, Julie Thompson Klein Roberto Carlos Dos Santos Pacheco, 133–146. Oxford: Oxford University Press.

Thompson Klein, Julie. 2010. „A taxonomy of interdisciplinarity“. U *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, ur. Robert Frodeman, Julie Thompson Klein Roberto Carlos Dos Santos Pacheco, 15–30. Oxford: Oxford University Press.

Todorović, Aleksandar Luj. 2009. *Umetnost i tehnologije komunikacija*. Beograd: Clio.

Томашевић, Катарина. 2009. *На раскрићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд: САНУ, Музиколошки институт, Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику.

Torbica Marija. 2019. „A Sound Tale about the Symbolic Conflict between Two Human Beings: Meanings and Soundings of Language in Veliki kamen, a Radiophonic Poem by Ivana Stefanović“. *New Sound: International Journal of Music* 53: 119–137.

Treize, Simon. 2009. „The Recorded Document: Interpretation and Discography“. U *The Cambridge Companion to Recorded Music*, ur. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson i John Rink. 186–209. Cambridge: Cambridge University Press.

Tschmuck, Peter. 2012. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Berlin: Heidelberg: Springer Verlag.

Tschmuck, Peter. 2017. *The Economics of Music*. Newcastle upon Tyne: Agenda Publishing.

Van Loon, Joost. 2008. *Media Technology: Critical Perspectives*. Maidenhead: Open University Press.

Васић, Александар. 2019. „Музички критичар Рикард Шварц”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 61: 87–103.

Vasiljević, Maја. 2016. *Filmska muzika u SFRJ: između politike i poetike*. Beograd: Hera-edu.

Veselinović, Mirjana. 1991. *Umetnost i izvan nje: poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Novi Sad: Matica srpska.

Веселиновић-Хофман, Мирјана. 1998. „Контекстуалност музикологије“. *Нови звук: интернационални часопис за музику: Постструктуралистичка наука о музици*, специјално издање: 17–20.

Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд: Завод за уџбенике.

Veselinović.-Hofman Mirjana. 2011. „Air, Ground and Water of A Capital of Silence Ivana Stefanović's Radiophonic Epic Poem Metropolita tišine/stari Ras [Metropolis of Silence/Old Ras]”. *New Sound: International Journal of Music* 37: 24–34.

Veselinović-Hofman, Mirjana. 2020. „A view at one point on a 'narcissistic' musicological 'merry-go-round'“. U *Contextuality of Musicology: what, how, why and because*, ur. Tijana Popović Mladjenović, Ana Stefanović, Radoš Mitrović i Vesna Mikić. 15–33. Belgrade: Faculty of Music.

Весић, Ивана. 2014. „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51: 65–81.

Весић, Ивана. 2015. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културе 'педагогије'“. У *Радио и српска музика*, ur. Ивана Медић, 15–30. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Влајчић, М. 1989. „Уметност звука“. *Политика*. 24.12.1989.

Vinaver, Stanislav. 1935. „Mehanička muzika“ *Zvuk* 3–2: 45–47.

Вучковић М. 1964. „Да ли је тржиште преуско за класични репертоар“, *Борба* 18.06.1964.

Вучковић, Војислав. 1968. „Механичка музика и радио“. У *Студије, есеји, критике*. 566–568. Београд: Полит.

Vukobratović, Jelka. 2020. „Early Croatian Record Industry and the Breach of Western Popular Music“. Izlaganje na 12. Međunarodnom simpozijumu „Muzika u društvu“. Sarajevo.

Vuletić, Dean. 2014. „Politički početak Jugotona“. U *Jugoton – istočno od raja / 1947. – 1991*, ur. Markita Franulić. Zagreb: Tehnički muzej

Wallis, Roger i Krister Malm. 1984. *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries*. London: Constable.

Weber, Jerome F. 2001. „Discography.“ *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007843>.

Weber, William. 1999. „The History of Musical Canon“. U *Rethinking Music*, ur. Nicholas Cook i Mark Everist, 336–355. Oxford: Oxford University Press.

Weiss, Allen S, ur. 2001. *Experimental Sound & Radio*. Cambridge: New York University: The MIT Press.

Williams, Raymond. 2015. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.

Winston, Brian. 1998. *Media technology and society: A History: From the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

Winter, Carsten. 2013. „Media Development and Convergence in Music Industry“. U *Media and Convergence Management*, ur. Sandra Diehl i Matthias Karmasin. Berlin: Heidelberg: Springer-Verlag.

Withrop-Young, Geoffrey i Michael Wutz. 1999. „Translator’s Introduction: Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis“. U Friedrich A. Kittler. *Gramophone, Film, Typewriter*. Prev. Geoffrey Withrop-Young i Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zak, Albin. 2009. „Getting Sounds: The art of sound engineering“. U *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, ur. Nicholas Cook i Anthony Pople, 63–76. Cambridge: Cambridge University Press.

Закључци о проблему грамофонских плоча. 1965. *Pro Musica* 3: 17.

Жижић 1979: У *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, ур. Милан Булатовић и др. Београд: Радио-Београд.

Intervjui (neobjavljeno)

Maglov i Parlić, 2019. Razgovor s Brankom Parlić, Transkript. Novi Sad.

Maglov i Malavrazić 2019. Razgovor s Đorđem Malavrazićem Transkript. Beograd.

Maglov i Jerković 2019. Razgovor s Zoranom Jerkovićem Transkript. Beograd.

Maglov i Jerković 2022. Razgovor s Zoranom Jerkovićem Transkript. Beograd.

Maglov i Jovanović 2019. Razgovor s Arsenijem Jovanovićem Transkript. Beograd.

Maglov i Radovanović 2019. Razgovor s Vladanom Radovanovićem Transkript. Beograd.

Maglov i Stefanović 2019. Razgovor s Ivanom Stefanović Transkript. Beograd.

Maglov i Stefanović Z. 2021. Razgovor s Zoranom Č. Stefanovićem Transkript. Beograd.

Elektronske baze podataka

Дигитална библиотека Матице српске, Нови Сад. Glavni katalog Columbia. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/5412>

Дигитална Народна библиотека Србије, Београд. Музика и звук – Каталог издавачких кућа. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi_izdavackih_kuca

Дигитална Народна библиотека Србије, Београд. Музика и звук – Виртуелна бразда. https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/virtuelna_brazda

Дигитална Народна библиотека Србије, Београд. Периодика – Радио Београд: недељни илустровани часопис. https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_0C63382FCE9107DE078680FD37CF9555

Discogs: PGP-RTB. <https://www.discogs.com/label/38068-PGP-RTB>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium>

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb. Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih. <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/>

Norman Field, Birmingham. Early British Disc Record Labels 1898–1926. <http://early78s.uk>

The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, London. <https://charm.rhul.ac.uk/about/about.html>

Radijske i televizijske emisije

Nevidljivi ljudi. Radio Beograd 2. Autori: Ranko Stojilović i Đorđe Malavrazić. Emitovano 4.11.2015, povodom 30 godina Radionice zvuka

Odabrana studija deset. RTS Trezor – Zvanični kanal. Autor: Bojana Andrić. Premijerno emitovano 04.10.2013.

PRILOZI

Tabela 1: Hronologija¹

1816	Stetoskop (Laennec)	1880	Herc opisao radio talase		gramofona sa oprugom (Improved Gramophone)
1837	Električni telegraf	1881	Grafofon – voštani cilindar (Bell i Tainter)	1896	Markoni patentirao radio aparat
1857	Fonoautograf (Scott)	1887	Jozef Hofman – snimak na Edisonovom cilindru	1897	Markoni osnovao Kompaniju za bežičnu telegrafiju i signal (Wireless Telegraph Company Ltd.)
1864	Maksvelova teorija o elektromagnetnim talasima	1887	Berlinerov gramofon – patent		
1874	Elektrodinamički zvučnik s pokretnim kalemovima (Siemens)	1888	prvi snimci izvođenja uživo u Westminster Abbey i Crystal palace za Edison Phonograph Co., delovi <i>Israel in Egypt</i>	1897	Edisonov kinetoskop
1876	Belov telefon: prvi prenos iz Bostona do Kembridža (3,2 km)	1889	Prvo snimljeno izvođenje odlomka iz opere – uvertira iz Fra Diabolo na violini, Alfred Arnhem	1898	Poulsenov Telegraphone – patentirano magnetno snimanje na žicu
1877	Prototip Remingtonove pisaće mašine*			1900	Osnovana kompanija Consolidated Talking Machine (kasnije Victor Talking Machine)
1877	Fotografija na suvoj ploči*	1891	Edisonov cilindar na tržištu za muzičku zabavu	1900	Džonson uvodi papirne etikete na diskovima
1878	Edison patentirao fonograf; prvi snimak ljudskog glasa	1894	Berlinerov gramofon na tržištu – 7 inča disk	1901	Markoni prenosi poruke putem bežičnog telegrafa od Kornvola do Njufundlenda
1878	Hjuzov mikrofon	1896	upotreba šelaka umesto tvrde gume za Berlinerove diskove	1902	Victor i Columbia postižu dogovor o razmeni
		1896	Elridžov sistem za navijanje		

¹ Brigs i Berk 2006, Sterne 2003, Tschmuck 2012, Todorović 2009, Holmes 2006 Cook i Pople 2004.

	patenata – početak industrije nosača zvuka u okviru muzičke industrije	1906	Fesenden emituje reči i muziku	1910	Futuristički manifest (Boćoni, Kara, Bala i Severini)
1902	Enriko Karuzo ostvaruje snimke operskih arija za Gramophone Co.	1906	Snimak Hendlovog <i>Mesije</i> izdat u Londonu na 25 diskova	1911	Paderevski: snimak Šopenovog Valcera Cis-moll
1903	Victor proizvodi prve diskove sa etiketom <i>Red Seal</i>	1907	Pojačalo, Lee De Forest	1912	Prvi zakon o radiju u Americi
1903	Prvi snimak kompletne opere: Verdi, <i>L'Ernani</i> , HMV	1907	Victrola	1912	Luidi Rusolo objavljuje esej <i>Umetnost buke</i>
1903	Kompanja Ford Motor započinje prvu masovnu proizvodnju automobila	1909	prvi prenosivi gramfon – Gramophone Co.	1913	Rusolo premijerno nastupa sa svojim ansamblom 'kreatora buke' ('noisemakers')
1903	Avion braće Rajt	1909	Fink: snimak Svite iz baleta <i>Krcko Oraščić</i> Čajkovskog	1914	Nikiš: snimak Betovenove Simfonije br. 5
1904	Columbia uvodi dvostrani disk (od 1908 svi njihovi diskovi dvostrani)	1910	Snimak Grigovog Klavirskog koncerta u 'skraćenoj' verziji (<i>Gramophone</i>)	1915	Vud: snimak Prelida iz III čina <i>Loengrina</i>
1904	Karuzov snimak „Vesti la giubba“, prvi koji ostvaruje u SAD, prodat u preko milion primeraka	1910	Li De Forest ostvaruje radijski prenos Karuzovog pevanja selekcije operskih arija iz Metropolitan opere u Njujorku	1915	Kazals ostvaruje prve snimke za kompaniju Columbia, uključujući muziku Baha
1905	Victor uvodi standard brzine diska 78 o/m	1910	Edison demonstrira prvi zvučni film	1916	Western Electronic – condensed microphone, licenca
				1916	Vud: snimak Štrausovog <i>Tila Ojlenšpila</i>
				1917	Jaša Hajfec debituje u

	Karnegi Holu i ostvaruje prve snimke	1920	Karuzo ostvaruje poslednje snimke	1924	razgovor pomoću radija
1917	Stokovski: snimak Bramsove <i>Mađarske igre br. 1</i>	1921	Prvi srednjetalasni bežični prenos realizovan u SAD	1924	<i>Igra sa opasnošću</i> Ričarda Hjuza
1919	Osnovana Američka radio korporacija (RCA)	1922	Osnovana Britanska kompanija za radio emitovanje (BBC) British Broadcasting Co.	1924	Početak eksperimentalnog emitovanja RBG
1920	U Britaniji emitovan koncert Dame Neli Melbe			1925	Victor, HMV, Columbia i druge
1920	Guest i Merriman ostvaruju prvi komercijalni elektronski snimak za kompaniju Columbia	1922	Mengelberg i Njujorška filharmonija: snimak Betovenove <i>Koriolan</i> uvertire	1925	kuće puštaju elektronske snimke na tržište
1920	Toscanini ide na turneju u Americi i ostvaruje snimke sa orkestrom milanske <i>La Scala</i>	1923/24	Prvi kondenzovani mikrofoni na tržištu (Bell Laboratories, Telefunken, AKG) – počeci elektronskog snimanja	1925	Prvi elektronski snimak orkestra (Stokovski: <i>Danse macabre</i> Kamija Sensa-Sansa)
1920	početkom 20ih: Telegrafon sa trakom umesto žice se koristi za filmski soundtrack	1923	BBC ostvaruje prvi radio prenos kompletne opere (Mocartova <i>Čarobna frula</i>)	1925	Prvi kompletno elektronski fonograf: Brunswick
1920	Stanica KDKA počela da radi u Pitsburgu	1923	Prvi broj časopisa <i>The Gramophone</i>	1925	Orthophonic Victrola
1920	Prvi komercijalni radio prenos koji uključuje muziku odigrao se u Detroitu	1924	Teremin	1925	Radiola
		1923	Prvi transatlantski	1925	BBC-jev predajnik dugih talasa postavljen u Davenportu
				1925	Prvo opšte zasedanje Međunarodne

	radiodifuzne unije (International Broadcasting Union)	1927	British Broadcasting Corporation	1928	Kazals, Korto i Tibo: snimak Betovenovog Archduke trija
1926	Vitaphone – prvi disk sa brzinom od 33 1/3 o/m za filmski soundtrack (Bell Laboratories)	1927	Chritopher Stone – prvi disk džokej koji pušta ploče na radiju u određenom, redovnom terminu (BBC)	1928	Korto: snimak Šumanovog Klavirskog koncerta
1926	Prvo emitovanje na NBC Red Network (ranije WEA/AT&T)	1927	Victor uvodi gramfon sa sistemom za automatsku smenu ploča (Victor Automatic Orthophonic)	1928	Menjuhin: snimak Bahove Violinske sonate u C-duru
1926	Mehanički balet Džordža Anteja	1927	Elgar: snimak odlomaka iz <i>Gerontijevog sna</i>	1928	Columbia ostvaruje snimak većeg dela Tristana i Izolde u Bajrojtju
1926	Futvengler: snimak Betovenove Simfonije br. 5	1927	Pojava džuboksa (AMI)	1928	Demonstracija televizije u boji u Britaniji
1926	Krajsler: snimak Betovenovog <i>Violinskog koncerta</i> (HMV)	1927	Engleski ogranak firme Columbia snima odlomke operskih izvođenja u Bajrojtju	1929	Početak redovnog programa RBG
1926	Gramophone Co. objavljuje snimke delova oproštajnog koncerta Neli Melbe iz Kovent Gardena	1927	<i>Džez pevač</i> , prvi dugometražni zvučni film	1929	Prve ploče od 33 1/3 o/m, u upotrebi isključivo za snimanja radijskih programa
1926	Prvi eksperimenti sa televizijom (Džon Lodžik Berd)	1928	Neumann uvodi visoko kvalitetni kondenzovani mikrofoni	1929	Chevalier: Loiuze, snimak za HMV
		1928	Fritz Pfleumer uvodi obloženu magnetnu traku	1929	Ludwig Blattner izbacuje na tržište Blattnerphone,

	prvi komercijalni snimač na traku	1932	Horowitz: snimak Listove Sonate u h-mollu	1939	Velsa Rat svetova
1929	Osnovana kompanija Decca	1932	Menjuhin: snimak Elgarovog Violinskog koncerta, dirigent kompozitor		Kejdz: Imaginary Landscape no. 1 (za dva gramofona)
1930	Džon Lomaks započinje ostvarivanje terenskih snimaka za Kongresnu biblioteku	1932	Ted Wallerstein izbacuje na tržište električni gramofon koji može da se poveže sa radio aparatom, čineći opremu za slušanje muzike dostupnijom	1940	Prodaja ploča u SAD dostiže 100 miliona
1930	BBC simfonijski orkestar ostvaruje prvi prenos koncerta sa dirigentom Adrianom Boultom			1940	Diznijeva Fantasia (stereo snimak, orkestrom diriguje Stokovski)
1930	Van Doesberg prvi upotrebljava termin 'konkret na umetnost'	1934	Potpisan dogovor o međunarodnim frekvencijama	1945	Columbia počinje sa razvojem LP ploče
1931	Rani koncept stereo snimanja (Blumlein, Columbia Graphophone Co.)	1935	AEG proizvodi magnetofon, prvi snimač koji koristi plastičnu traku	1944	Saveznici otkrili nemačke magnetofone u Radio Luxembourg-u
1931	Elgar: snimak Falstafa za HMV	1937	Osnovan NBC Simfonijski orkestar, stalni dirigent Arturo Toskanini	1946	Decca uvodi snimanje u punom slušnom opsegu (ffir full frequency range recordings (50 -14000 Hz))
1931	Henry Cowell i Lev Teremin proizvode Rhytmicon	1937	BBC počinje sa redovnim televizijskim programom	1946	Početak Darmštatskih internacionalnih letnjih kurseva za Novu muziku
1931	NBC započinje niz redovnih prenosa matine izvođenja iz Metropolitan opere u Njujorku	1937	Kejdz piše The Future of Music: Credo	1946	BBC Treći program
		1938	Emitovana drama Orsona	1947	Tranzistor (Bell Laboratories)

1947	Na Zapadu proizvodnja uređaja pogledu na Magnetofon		radiodifuzna unija		elektronske muzike na traci
1947	Neumannov mikrofonski U-47	1950	Symphonie pour un homme seul, Šefer	1951	Nagra (Kudelski) prvi prenosivi i samostalni audio snimač
1947	3M uvodi plastičnu traku obloženu magnetnim oksidom	1950	Decca počinje sa proizvodnjom LP ploča	1952	Konvencija o univerzalnoj zaštiti autorskih prava (Universal Copyright Convention)
1948	Schaeffer Etudes aux chemins de fer (traka, prvo delo konkretne muzike)	1950	Plan za raspodelu frekvencija u Kopenhagenu	1952	Kejdz: 4'33''
1948	NBC simfonijski orkestar ostvaruje prvi televizijski prenos uživo sa Toskaninijem	1951	Proizvodnja prvih ploča od 78 o/m u okviru RBG, Jugodisk – počeci PGP RTB-a	1952	Štokhauzenova Etude za traku
1948	Prva LP ploča na tržištu (Columbia, 33 1/3 o/m)	1951	Bulez ostvaruje Structures aA i Etude sur un son za traku, u studiju francuskog radija	1952	Herbert Ajmert osniva stanicu NDW u Kelnu, pridružuje mu se Štokhauzen
1948	Ampex Corp. uvodi prve profesionalne magnetofone na tržište	1951	Kejdz Imaginary Landscape no. 4 za 12 radio prijemnika	1952	Usačevski ostvaruje prvi američki koncert elektronske muzike u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku
1949	Ploča 44 o/m Victor	1951	Osnivanje Groupe de Musique Concrète pri francuskom radiju	1953	Četvorokanalni magnetofon u Elektronskom studiju WDR
1949–1950	Columbia i Victor u „ratu brzina“	1951	Pierre Schaeffer i Jaques Poullin (GRM) završili tri specijalna magnetofona za komponovanje	1953	Štokhauzen počinje da radi u WDR
1949/50	Magnecord - dvokanalni stereo magnetofon			1953	Štokhauzen: Kontra-Punkte, Studie I za traku
1950	Osnovana Evropska			1954	Decca Tree – tehnika

	snimanja klasične muzike, Neumannov mikrofona M-50s		Goldberg varijacije	1958	Varez Elektronska poema za traku
1954	Victor snimanje u stereo tehnici – Chicago Symphony Orchestra, Strauss, Fritz Reiner	1956	Stockhausen: Gesang der Jünglinge	1958	Stereofonske gramofonske ploče na tržištu
1954	Prototip osmokalnog magnetofona (Les Paul)	1956	Louis i Bebe Barron realizuju prvu elektronsku muziku za komercijalni film, Forbidden Planet	1958	Prve komercijalne slušalice visokog kvaliteta (Koss)
1954	Prvi visoko kvalitetni prijemnik zvuka (Harman Karolon kompanija)	1956	Prvi Festival savremene muzike u Varšavi	1958	Početak rada Radio Televizije Beograd
1954	Prvi višekanalni magnetofon (Ampex Corp)	1956	Koncert elektronske muzike u Kelnu	1959	PGP RTB
1954	RCA Victor prodaje prve snimke na open-reel stereo trakama	1956	Osnivanje Elektronskog studija u Varšavi (Poljski radio), Minhenu (Siemens) i Ajndhovenu (Philips)	1960	Osnovan The Columbia-Princeton Electronic Music Center
1954	Varez Pustinje	1957	Sony – prvi tranzistor	1960	početak upotrebe višekanalnih magnetofona u studijama za snimanje
1955	Bruno i Maderna osnivaju Elektronski studio pri RAI u Milanu	1958	Max Mathews generiše muziku pomoću kompjutera u Belovoj laboratoriji	1961	procesor za reprodukciju mono ploča u stereo tehnici
1955	RCA Electronic Music Synthesizer	1958	BBC Radiophonic Workshop	1963	Analogna audio kompaktna kasetna – Philips
1956	Glenn Gould snima Bahove	1958	Groupe de Recherches Musicales (GRM)	(1960-)1964	<i>Sferoon V.</i> Radovanović
				1964	Početak piratskog radija

	(Radio Karolina)	1977	Mobilni telefon	1989	Grupa za Ars akustiku u okviru EBU
1965	Sistem za redukciju šuma (Dolby)	1977	<i>Resavska pećina A.</i> Jovanovića	1990	CEDAR (Computer Enhanced Digital Audio Restoration) – reprocesor 78 o/m ploča, koriste EMI i Columbia
1967	<i>Igra za jednu Galiolu A.</i> Jovanovića	1978	Apple II personalni računar	1991	DAT Walkman (Sony Corp.)
1967	Bitlsi snimaju Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band na dva četvorokanalna magnetofona	1978	Sony uvodi prve digitalne sisteme za snimanje zvuka u profesionalnim studijima	1992?	Raspad Jugoslavije i preimenovanje Radio televizije Beograd u Radio Televiziju Srbije
1969	Šening – Studio Akustische Kunst	1979	Walkman TPS-L2 (Sony Corporation)	1992	DCC Digital Compact Cassette Philips i Matsushita snimač i plejer
1969	Farabet – Atelier De Création Radiophonique	1982/83	CD i CD plejer – uvode Philips i Sony	1992	Sony MiniDisc
1971	Lansirani mikroprocesori	1983	MIDI	1993	<i>Lacrimosa</i> Ivane Stefanović
1971	Prvi nezavisni lokalni radio u Britaniji	1984	Pro Tools	1995	Nacionalna fondacija za nauku (National Science Foundation) predala Internet komercijalnim interesima
1974	<i>Poslanica ptica</i> I. Stefanović, P. Kneževića i M. Radojčića	1984	<i>Malo večno jezero</i> Vladana Radovanovića	1995	Winamp
1975	Optička vlakna	1985	Radionica zvuka u RBG	1998	prvi komercijalni MP3 plejer
1972	Osnivanje Elektronskog studija pri Trećem programu RBG	1986	Philips/Sony DAT snimač (digitalna audio traka)		
1976	Dramski program RBG	1987	Kunstradio – Radiokunst ORF		
1977	Modernizacija Studija 10 RBG	1987	<i>Mnogo hvala, gospodine Roršah!</i> M. Subotića Sube		
		1987	MP3 format (Dieter Seitzer)		
		1988	Discman (Sony Corp.)		

1999	Napster
2001	iPod i iTunes
2001	Teroristički vazdušni napadi na Njujork i Vašington (9.11.)
2004	Web 2.0

Tabela br. 2: Umetnička muzika u izdanju Jugodiska

00273/00274	N. 1, Preludij – Arija – Finale. Milko Kelemen. I stav: Preludij N. 3, Preludij – Arija – Finale. Milko Kelemen. II stav: Arija (2)	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad
00275/00276	N. 2, Preludij – Arija – Finale. Milko Kelemen. II stav: Arija (1) N. 4, Preludij – Arija – Finale. Milko Kelemen. III stav: Finale.	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad
00277/00278	N. 1 II Klasični koncert Stjepan Šulek I stav: Fanfara (1) N. 3, II Klasični koncert Stjepan Šulek II stav: Korol	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad
00279/00280	N. 2, II Klasični koncert Stjepan Šulek I stav: Fanfara (2) N. 4, II Klasični koncert Stjepan Šulek III stav: Fuga	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad
00285/00286	N. 5, Koncert za klarinet i gudački orkestar, Bruno Bjelinski, IV stav: Allegro Starka za vasjo, Rado Simoniti, tekst: Srečko Kosovel,	Komorni orkestar Radio Zagreba, dirigent: Samo Hubad, Josip Nocht (klarinet) Komorni orkestar Radio Zagreba i Hor Radio Beograda, Slavko Zlatić
00287/00288	N.1. II suita – Marijan Lipovšek I stav: Maestoso – Vivo – e giocoso N. 3 II suita – Marijan Lipovšek II stav: Larghetto (2)	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad
00290/	N. 4 II suita – Marijan Lipovšek III stav: Scherzo – Presto –	Komorni orkestar Radio Zagreba, Samo Hubad

Tabela 3: Konstrukcija istoricističke linije srpske muzike u diskografiji PGP-RTB/RTS-a¹

Godina izdanja	Broj ploče	Kompozitori i dela	Izvodači	Seriya / antologijsko izdanje
1988	NL00088	Kir Stefan Srbin Ninja sili	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM
1986	2130807	Kušajte i vidite Sada sile	D. P. Aksentijević	SM
1982	2130300	Ninja sili Vkusite i vidite	Ansambl Renesans	MSS
1986	2130807	Isaija Srbin Hodite svi zemljorodni Srpski polijejeļ	D. P. Aksentijević	SM
1982	2130300	Vaskrsnite Bogovi Agios Theos - Sveti Bože Allilua Krstu tvoemu	Ansambl Renesans	MSS
1986	2130807	Joakim Harsianitski Kratima terirem	D. P. Aksentijević	SM
1982	2130300	Nikola Srbin Heruvimska pesma	Ansambl Renesans	MSS
1977	2605	K. Stanković Srpske narodne pesme Devojka sokola Siva maglo Pade listak drenjine	Muški hor RTB dir. Z. Vauda	ASM
1988	NL00088	Dostojno jest	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM
1979	/	Fantazija na pesmu Što se bore misli moje	D. Trbojević	SVK
1979	/	A. Morfidis-Nisis Etida	D. Trbojević	SVK
1979	/	V. Hlavač Sanjarija	D. Trbojević	SVK
1979	/	J. Paču Bez tebe, draga	D. Trbojević	SVK
1979	/	R. Tolinger Dva listića iz glasovne zapisnice	D. Trbojević	SVK
1977	2605	St. St. Mokranjac Ogrejala mesečina	Hor RTB dir. Borivoje Simić	ASM

¹ SK – Savremeni kompozitori; ASM – Antologija srpske muzike; SVK – Stari vojvodanski kompozitori; MSS – Muzika stare Srbije; SM – Srpski melodi od 14 – 18. veka; SCM – Srpska crkvena muzika kroz vekove; SKM – Srpska klavirska muzika 20. veka.

1977	2604	Lem Edim	B. Pivnički, bas K. Vinaver, klavir	ASM
	2401-2403	Rukoveti (I – XV), Primorski napjevi, Kozar, Dve pesme iz XVI veka, Duhovna muzika (Akatist, Vozbranoj Heruvika, Statija treća, Njest svjat)	Z. Mojsilović, V. Popov, R. Popović, B. Ristić, D. Cvejić, Ž. Cvejić, N. Mitić, O. Đurđević, klavir Hor RTB dir. B. Simić, M. Bajšanski, M. Vukdragović	<i>Stevan St. Mokranjac Horska muzika</i>
1981	3330036	Rukoveti (I-XV) Primorski napjevi Kozar Opelo Liturgija	K. Kolar, J. Reljin, R. Popović, Z. Popović, N. Mitić, S. Strunjašević, I. Arsikin, V. Mikić, Z. Dimitrijević Stošić, klavir, Hor RTB, dir. M. Jaguš	
1991	230545	Strasna sedmica, redakcija V. Ilić	Hor RTB, dir. V. Kranjčević	
1988	NL00088	Tebe pojem Antifoni (Vasrks)	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM
1977	2605	J. Marinković Deseto kolo	I. Hajderović, D. Cvejić Hor RTB dir. B. Simić	ASM
		Potočara (orkestracija Borivoje Simić)	Hor i simfonijski orkestar RTB O. Đokić, D. Starc dir. D. Županić	
1977	2604	Potok žubori Čežnja (ork. M. Ristić)	S. Janković Simfonijski orkestar RTB dir. D. Županić	ASM
1985	2130653 <i>Čežnja</i>	Potočara (ork B Simić)	O. Đokić, D. Starc Mešoviti hor i Simfonijski orkestar RTB dir D. Županić	
1985	2130653 <i>Čežnja</i>	Zadovoljna reka	D. Radojković B. Simonović Mešoviti hor i Simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić	
1985	2130653 <i>Čežnja</i>	Deseto kolo	I. Arsikin D. Cvejić Mešoviti hor i RTB Dir. B. Simić	
		Na Veliki petak	Dir D Žušanić, ork M Ristić, simf ork RTB S. Janković	
		Potok žubori	Dir D Žušanić, ork M Ristić, simf ork RTB S. Janković	
1985	2130653 <i>Čežnja</i>	Pod prozorom, Gde si dušo O kako sunce sija Molitva	A. Ivanović, O. Đurđević	
1988	NL00088	Carju nebesnij Otče naš	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM

1977	2605	S. Binički Divna noći	Hor Radio televizije Beograd dir. Borivoje Simić	ASM
1988	NL00088	Žitejskoje more	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM
1977	2604	I. Bajić Uspavaka mome sinu Vladimiru (ork. Milan Ristić)	M. Miladinović, sopran Simfonijski orkestar RTB dir. D. Županić	ASM
1979	/	Čekanje Na izvoru Sanje Đavolan	D. Trbojević	SVK
1977	2605	P. Krstić Devojka i vetar	Hor RTB dir. Borivoje Simić	ASM
1977	2605	P. Konjović Tri ženska zbora: Oj, za gorom Orošen đerdan Vragolan	Ženski hor Radio televizije Beograd dir. Borivoje Simić Olivera Đurđević, klavir	ASM
1977	2604	Sabah Chanson Pesma o dvoje	Đurđevka Čakarević, mecosopran Zdenko Marasović, klavir	ASM
1977	2601	Simfonija c-moll	Simfonijski orkestar Radio televizije Beograd, dir. Mladen Jagušt	ASM
1983	3330044	Košтана	O. Đokić, D. Zubović, D. Popović, Ž. Milosavljević, V. Maksimović, G. Jevtović, Z. Krnetić, O. Milošević, T. Stasjenko, M. Čangalović, A. Ivanović, Đ. Čakarević, A. Đokić, G. Minov, D. Janković, Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
1979	/	Pastorala	D. Trbojević	SVK
1974	2501	S. Hristić Ohridska legenda (muzika iz baleta) svite I – IV	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	SK
1977	2604	Lastavica	Anita Mezetova, sopran Zdenko Marasović, klavir	ASM
		Veče na školju	Zvonimir Krnetić, tenor Zdenko Marasović, klavir	
1987	2130998	Opelo u b-mollu	Hor RTB, dir. Mladen Jagušt	
1988	NL00088	Svjatij bože	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM

1977	2604	M. Milojević Nimfa Japan Molitva majke Jugovića zvezdi Danici	Ljiljana Molnar-Talajić, sopran Nada Vujčić, klavir	ASM
1977	2603	Četiri komada: Stara priča, Melanholično veče, U suton je ljiljan snevaio, U vrtu (Bubamarina uspavanka)	Andrija Preger	ASM
1974	2507	J. Slavenski Simfonija Orijenta	Hor i simfonijski orkestar RTB Dir. B. Simić Solisti: A. Ivanović, D. Cvejić, L. Ivkov, Ž. Cvejić	SK
1977	2603	Sonata, op. 4	Dušan Trbojević	ASM
1974	2508	M. Bajšanski Deset narodnih pesama	Ženski hor RTB, dir. M. Bajšanski	SK
1977	2603	M. Tajčević Pet preludijuma	Olga Jovanović	ASM
1985	2130688	Liturgija za mešoviti hor, jektenija i vozglasi Dušana Miladinovića	Milivoj Petrović, tenor, Živan Saramandić, bas Beogradski madrigalisti, dir. Dušan Miladinović	
1987	2130998	Četiri duhovna stiha	Hor RTB, dir. Mladen Jagušt	
1992	230622	Sedam balkanskih igara	Ameli Mišić, klavir	SKM20
1988	NL00088	Jedin Svjat	Prvo beogradsko pevačko društvo dir. V. Milosavljević	SCM
1977	2502	Lj. Marić Pesme prostora	Hor i orkestar RTB, dir. M. Jagušt	SK
1977	2602	Duvački kvintet	Beogradski duvački kvintet	ASM
1985	3130118	Muzika oktoiha 1, za simfonijski orkestar	Simfonijski orkestar RTB, dir. O. Danon, Z. Marasović, klavir	
1985	3130118	Prag sna, kamerna kantata	Kamerni orkestar RTB, dir. O. Danon, D. Nikolić, alt/sopran, J. Milićević, recitator	
1985	3130118	Ostinato super thema octoicha	Kamerni orkestar RTB, dir. O. Danon, Lj. Marić, klavir J. Pikelj, harfa	
1985	3130118	Pasakalja, za simfonijski orkestar	Beogradska filharmonija, dir. O. Danon	

1985	3130118	Vizantijski koncert, za klavir i orkestar	Beogradska filharmonija, dir. O. Danon O. Jovanović, klavir	
1985	3130118	Pesme prostora, kantata za mešoviti hor i simfonijski orkestar	Hor i orkestar RTB, dir. M. Jagušt	
1974	2503	M. Logar Svita za gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	SK
1990	230472	Partita koncertante	Beogradski duvački kvintet i beogradski kamerni ansambl, dir. P. Dešpalj	
1990	230472	Koncert za violinu i orkestar	Fern Rašković, klavir Simfonijski orkestar RTB, dir. Angel Šurev	
1990	230472	Concertino za violinu i orkestar	Dragutin Bogosavljević, violina Simfonijski orkestar RTB, dir. Miodrag Janoski	
1990	230472	Dve tokate	Arbo Valdma, klavir Gudači Simfonijskog orkestra RTB, dir. Mladen Jagušt	
1977	2516	S. Rajčić Treći klavirski koncert	Zagrebačka filharmonija, dir. M. Horvat, solista: Juri Bukov	SK
		Koncert za fagot, gudački orkestar i klavir	Orkestar RTB dir. M. Jagušt solisti: B. Tumpej, fagot, N. Vujčić, klavir	
1977	2602	Sonata za violinu i klavir	Tripo Simonuti, violina, Olivera Đurđević, klavir	ASM
1990	230499	Koncert za violinu i orkestar br. 2, e-moll	Srboljub Žikić, violina Simfonijski orkestar RTB, dir. Živojin Zdravković	
		Varijacije za orkestar	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
1977	2521	D. Čolić Preludijum, fuga i postludijum	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	SK
1977	2517	M. Ristić VIII simfonija Pet komada za kamerni orkestar	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	SK
1974	2510	P. Milošević, Simfonijeta	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	SK
		Sonatina	Nada Vujčić, klavir	
1977	2602	Gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	
1974	2508	S. Nastasijević Sedam narodnih igara	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	SK

1974		Lj. Bošnjaković Albanska golgota, spomen kantata za soliste, mešoviti hor i orkestar	Mešoviti hor KUD „Branko Krsmanović“, Beogradska filharmonija, dir. Ž. Zdravković solisti: Đ. Minov, G. Jeftović	
1977	2515	M. Vukdragović Svetli grobovi, kantata za bariton solo, mešoviti hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. M. Vukdragović, solista: D. Popović, bariton	SK
		Vokalna lirika, ciklus za mecosopran i orkestar	Orkestar RTB dir. M. Jagušt solista: A. Ivanović	
1977	2512	M. M. Crvčanin Duhovna koncertna muzika iz Liturgije	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić solista: I. Hajdarević	SK
		Simfonijske varijacije i fuga na narodnu temu sa Kosova	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	
1977	2519	N. Hercigonja Jama, Passio hominis nostri po Ivanu Goranu Kovačiću, za soliste, recitatore, mešoviti hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić solisti: I. Hajderović, A. Ivanović, M. Gregorač, D. Janković, M. Čangalović Recitatori: M. Stupica, J. Milićević	SK
1989	330043	R. Bruči Gilgamesh, opera u tri čina, libreto po sumersko-babilonskom epu	Nikola Mitić, Slavoljub Kocić, Vjera Miranović Mikić, Ilona Kantor, Aleksandra Ivanović, Gordana Kojadinović, Branka Oklješa, Aleksandar Đokić, Olga Savović, Dragoslav Ilić Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
1977	2522	D. Gostuški Concerto accelerato, za violinu i orkestar	Beogradski kamerni ansambl, dir. M. Jagušt D. Bravničar, violina	SK
1977	2518	V. Mokranjac I simfonija in A	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	SK
		Uvertira Poema lirico	Simfonijski orkestar RTB dir. S. Hubad	
1992	230622	Odjeci	Ameli Mišić, klavir	SKM20
1981	2130181	R. Petrović Simfonija	Slovenska filharmonija, dir. Anton Nanut Ljubiša Petruševski, oboa	
		Concerto in modo antico, per oboe e orchestra d'archi	Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	

		Carmina Iuventutis, stihovi Đorđe Radišić	Svetlana Bojčević, sopran, Slobodan Stanković, bariton Akademijski kamerni hor „Collegium musicum“ Kamerni orkestar „Dušan Skovran“	
1977	2504	E. Josif Simfonija u jednom stavu	Simfonijski orkestar RTB dir. B. Simić	SK
1977	2511	K. Babić, Levačka svita Zagonetke Tri madrigala	Hor RTB, dir. B. Simić	SK
1975	2432	Razbrajalice	Hor RTB, dir. B. Simić	MD
1984	2130351	Levačka svita Tri madrigala Samo malo drukčija 1984 Igre sa dve pesme za ženski hor Tri horske kompozicije	Hor RTB, dir. B. Simić, D matić Marović	
1977	2511	A. Obradović, Mikro-sonata, za klarinet solo	Milenko Stefanović, klarinet	SK
		Kroz svemir, svita za simfonijski orkestar	Hor RTB, dir. B. Simić	
1984	3130061	II simfonija	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
		III simfonija (Mikrosimfonija) za simfonijski orkestar i stereo magnetofon	Simfonijski orkestar Radio televizije Ljubljana, dir. Samo Hubad	
1984	3130061	V simfonija (Intima)	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
		Koncert za klarinet i gudački orkestar	Milenko Stefanović, klarinet Gudački orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	
		Koncert za violončelo i orkestar	Yehuda Hanani, violončelo (SAD) Simfonijski orkestar RTB, dir. Vladimir Fedosejev (SSSR)	
1977	2505	D. Radić Vukova Srbija (svečana saborska pesma za soliste, hor i orkestar)	Hor i simfonijski orkestar RTB dir. B. Simić solisti: M. Čangalović, D. Cvejić, D. Janković, I. Hajdarević, A. Ivanović, R. Popović	SK
1987	3130126	Divertimento za gudački orkestar, vibrafon i udaraljke, op. 7, br. 1	Solista: Boris Bunjac Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Bagatele za duvački kvintet, op. 13, br. 4	Beogradski duvački kvintet	

		Transfiguracije za harfu i gudački orkestar, op. 22, br. 1 Skice za kamerni ansambl, op. 14, br. 1	Milica Barić, harfa Kamerni orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Dve simfonijske slike za veliki orkestar, op. 16	Solo-violina Alemko Beloti Beogradska filharmonija, dir. Oskar Danon	
1992	230622	Tri preludijuma za klavir	Ameli Mišić, klavir	SKM20
1977	2523	D. Despić Divertimento za duvački kvartet Vinjete za duvački kvintet	Beogradski duvački kvintet	SK
1992	230622	Vinjete op. 43a Nokturno op. 5	Ameli Mišić, klavir	SKM20
1977	2523	B. Popović Gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	SK
1977	2521	P. Ozgijan Simfonija '75	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jaguš	SK
1977	2520	V. Radovanović Sferoon Kamerni stav Sonora Evolution	Hor RTB, dir. B. Simić Z. Dimitrijević-Stošić, orgulje M. Šistek, orgulje, Lj. Kostović, orgulje i klavir, Nada Kecman- Bogosavljević, klavir Hor i orkestar RTB, dir. B. Simić Slovenska filharmonija, dir. U. Lajovic Beogradski kamerni ansambl, dir. M. Jaguš	SK
1974	2513	Electra	Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda</i>
	3130037	Audiospacial	Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
1974	2513	P. Pignon Hardware Performace	Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda</i>
	3130037	Hendrix	Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
1979	2582	R. Maksimović Kad su živi zavideli mrtvima Iz tmine pojanja	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić	SK

1979	22-2590	Buna protiv dahija	Mešoviti hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Dečji hor (pripremio Z. Vauda) R. Marković, Lj. Tadić, B. C. Jerinić, B. Vujović	
1987	2330210	Testament vladike crnogorskog Petra Petrovića Njegoša, za solo bas, hor i orkestar	Vukašin Savić, bas Akademska hor „Branko Krsmanović“ Kamerni orkestar „Dušan Skovran“ dir. Darinka Matić Marović Tekst govori Miloš Žutić	
1977	2522	S. Hofman Konzertantne epizode za violinu i orkestar	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jaguš Jovan Kolundžija, violina	SK
1988 (prva numerica snimak koncerta-1986)	230090 <i>Milan Mihajlović</i> <i>Šta sanjam</i>	M. Mihajlović More, stihovi Nataša Mihajlović	Akademska hor „Branko Krsmanović“, dir. Darinka Matić Marović	
		Šta sanjam	Akademska hot Collegium musicum, dir. Darinka Matić Marović	
		Lamentoso	Vladimir Žikić, klarinet Srboljub Žikić, violina, Aleksandar Vujić, klavir	
		Notturmi	Srpski gudački kvartet „Mokranjac“ Milutin Kosanović, violina, Živojin Velimirović, violina, Petar Ivanović, viola, Ivan Poparić, violončelo, Franc Graseli, flauta, Egon Gotvald, oboa, Ernest Ačkun, klarinet, Stjepan Rabuzin, horna, Marjan Bolfan, fagot, dir. Milan Mihajlović	
1985	2130734 <i>Mira Jevtić plays Ivan Jevtić</i>	I. Jevtić Atmosfera Sonata Večne vizije	Mira Jevtić, klavir	
1983	2130343	Treći gudački kvartet	Srpski gudački kvartet	
		Svita iz baleta <i>Maska crvene smrti</i>	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jaguš	
1982	2330016	V. Trajković Deset preludija za solo gitaru	Nemanja Trifunović, gitara	
		Arion, Le nuove musiche per chitarra ed archi	Vera Ogrizović, gitara, Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	

		Duo za klavir i orkestar	Gorazd Herman, klavir Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
1989	230367	Z. Erić Cartoon, za gudački orkestar i čembalo	Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Kenneth Jean	
		Off, za kontrabas i 12 gudača	Nebojša Ignjatović, kontrabas Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. Aleksandar Pavlović	
		Talea Konzertstück, za violinu i gudački orkestar	Aleksandar Pavlović, violina Beogradski gudački orkestar „Dušan Skovran“, dir. James Judd	
		Senario, per due violoncelli	Ksenija Janković Christoph Richter	
1986	2330164	Ž. Mirković Pisma, ciklus posveta za soliste, kamerni ansambl, ženski hor i elektroniku	Vjera Miranović-Mikić, sopran Petar Banićević, narator, Branko Seferović, narator, ženski hor i kamerni ansambl Muzičke akademije u Titogradu, dir. Darinka Matić Marović Radovan Popović, asistent dirigenta Vladan Radovanović, elektronika Zoran Jerković, zvuk Boško Vujačić, gusle	
1974	2506	V. Trifunović, Asocijacije	Simfonijski orkestar RTB dir. M. Jagušt	SK
		Vidici, kantata za hor i orkestar	Hor i simfonijski orkestar RTB dir. B. Simić	
1986	2130904	Magnifico, svečana uvertira Koncertantna muzika II simfonija	Simfonijski orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	
1979	2564	S. Atanacković Dies Gloriam (Hominis nostri invicti)	Kamerni hor i simfonijski orkestar RTB, dir. U. Lajovic Solista: L. Ivkov	SK
	3130037	M. Petrović Lei parla Italiano	Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
1987	2131013	M. Raičković Flying Trio	Srđan Grujić, violina, Sandra Belić, violončelo, Nada Kolundžija, klavir	

		Dream Quartet	Ansambl Musica da Camera	
1979	2583	Z. Hristić Darinkin dar, baletska poema Libreto: B. Božović	Simfonijski orkestar doma JNA i ženski vokalni ansambl dir. A. Šurev	SK
1982	2330024	V. Kulenović Ikar, simfonijski postludijum	Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
		Slovo o svetlosti, za sopran, klavir i orkestar	Radmila Smiljanić, sopran, Vladimir Krpan, klavir Hor i Zagrebački simfoničari Radio televizije Zagreb dir. Igor Kuljerić	
1980	230227	Stojanka majka knežopoljka, oratorijum	Radmila Smiljanić, sopran, Vera Crvčanin- Kulenović, recitator Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Vančo Čavdarski	
1974	2509	L. Frajt Tužbalica	Ženski hor RTB, dir. B. Simić	SK
		Pesme noći (Nokturna)	Gudački orkestar, harfa i klavir, dir. B. Simić	
1975	2432	Pesme rastanka	Hor RTB, dir. B. Simić	MD
	3130037	Nokturno	-Realizator autor	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
1974	2509	J. Kalčić Ljudskoj solidarnosti (kantata)	Mešoviti hor i simfonijski orkestar RTB, dir. Ž. Zdravković	SK
		Nokturno (za mešoviti hor, gitaru, orgulje, klavir i udalaljke)	Hor i instrumentalni ansambl RTB, dir. B. Simić	
2513	1974	Duboki do	Koautor- realizator Vladan Radovanović	<i>Elektronski studio Radio Beograda</i>
	2524	M. Radenković Dvanaest prelida za klavir	Olga Jovanović	SK
	2524	Z. Vauda Seanse III, za mecosopran i klavirski trio	Eva Novšak-Houška, mecosopran Trio Lorenc	SK
1979	2581	J. Bandur Jugoslovenska partizanska rapsodija	Hor i simfonijski orkestar RTB, dir. B. Simić Solisti: I. Arsikin, A. Ivanović, M. Petrović	SK
1975	2432	V. Špoljarić Madrigal	Hor RTB, dir. B. Simić	MD
1975	2432	V. Ilić Razboj kad tka Zakukuljeno	Hor RTB, dir. B. Simić	MD

1974	2513	N. Devčić Sonata	Koautor- realizator Vladan Radovanović	<i>Elektronski studio Radio Beograda</i>
1986	2130912	I. Bugarinović Rodoslov 1804, tonski venac sačinjen po stihovima Desimira Blagojevića u čast 180-godišnjice Prvog srpskog ustanka za hor flauta, harmonike, duboke gudače i ljudske glasove	Ksenija Lukić, sopran, Aleksandra Ivanović, mecosopran, Vukašin Savić, bas Gorica Popović i Ljuba Tadić, recitatori M. Mirković, V. Antonović i M. Damjanac, violončela, „Jendje“, ženska pevačka grupa, M. Đukanović, gusle B. Đurić, frula Grupa harmonika iz Kragujevca Umetnički rukovodilac, Miodrag Azanjac	
1982	2130173	K. Baranović Simfonijeta za gudački orkestar	Gudački orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
		Oblaci, ciklus pesama na stihove Dobriše Cesarića	Julijana Anastasijević, mecosopran Simfonijski orkestar RTB, dir. Mladen Jagušt	
1987	3130142	Lj. Brandolica Dubrovačka legenda, balet u dva čina	Zagrebački simfoničari RTV Zagreb	
	3130037	L. Lebič Atelje 2	Koautor-realizator Paul Pignon	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
	3130037	D. Ortakov Eleorp	Koautor-realizator Paul Pignon	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
	3130037	J. Magdić Apeiron E	Koautor-realizator Paul Pignon	<i>Elektronski studio Radio Beograda (2 ploče)</i>
1980	3130010	Z. Hristić Korak, koreotorijum, inspirisan poezijom Branka Miljkovića	Vokalni solisti: Radmila Smiljanić, Aleksandra Ivanović, Miroslav Čangalović, Dragan Laković i Slobodan Stanković, Beogradska filharmonija, dir. Angel Šurev	
1988	230006	Ž. Brkanović Koncert za klavir i orkestar	Vladimir Krpan, klavir Zagrebački simfoničari RTV, dir. Uroš Lajovic	
		Koncert za violinu i orkestar in A	Josip Klim, violina, Zagrebački simfoničari RTV, dir. Vladimir Kranjčević	

1992	230622	V. Simić Tokata	Ameli Mišić, klavir	SKM20
1988	NL00088	V. Milosavljević Heruivismka pesma	Prvo beogradsko pevačko društvo, dir. V. Milosavljević	
1984	2130548 <i>Zaboravljene muzike</i>	D. Detoni Zaboravljene muzike	Gudački kvartet Klima,	
		33 per 3 in 3	Zagrebački puhački trio	
		Do mi do mi do	Zagrebački duhački kvintet	
1983	2130386	V. Baronijan Dečje igre – koreografska svita za simfonijski orkestar	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt, M. Janoški	
		Divertimento za klarinet gudače i udaraljke	M. Stefanović, F. Grasell,	
		Koncert za orkestar	Simfonijski orkestar RTB Dir. M. Jagušt	
		Habitus – elektroakustičke varijacije za klavir na temu Džona Kejdža	V. Baronijan	

Biografija

Marija Maglov (1989, Beograd) završila je osnovne studije muzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (2012). Master studije muzikologije završila je 2013. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i stekla zvanje master teoretičar umetnosti, odbranivši rad *Ozbiljna muzika na pločama u izdanju PGP-RTB/PGP-RTS-a (1968–1994)*, pod mentorstvom prof. dr Vesne Mikić. Prerađena i proširena verzija ovog rada objavljena je 2016. godine (*The Best of: umetnička muzika u PGP-u*, Beograd: FMK). Osvojila je Nagrade Novosadskog univerziteta za postignut uspeh u studiranju (2010, 2011 i 2012) i za postignut uspeh na završenim studijama (2013). Dobitnica je Stipendije za studijska putovanja fondacije Exit za boravak na Festivalu mladih umetnika (Bayreuth, 2010). Bila je stipendistkinja „Fonda za mlade talente – Dositeja“ (2011–13) i stipendistkinja Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja (2014). Usavršavala se na Hochschule für Musik, Theater und Medien (Hannover, 2018), kao dobitnica DAAD stipendije.

Tokom 2014. godine bila je saradnica u nastavi na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti. Od 2014. do 2016. godine bila je angažovana kao asistent u oblasti Teorija umetnosti i medija na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu. Saradnica je Centra za istraživanje popularne muzike (Beograd) i sekretar časopisa *AM Journal of Art and Media Studies*. Članica je Muzikološkog društva Srbije, *International Music Business Research Association* i Udruženja kompozitora Srbije – Sekcije muzičkih pisaca. Objavila je niz članaka u naučnim časopisima, zbornicima i monografijama i izlagala radove na domaćim i međunarodnim naučnim konferencijama, prezentacijama, tribinama i radionicama. Zaposlena je kao istraživač-saradnik Muzikološkog instituta SANU.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Марија Маглов

Број индекса: 216/2013

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом: *Медијски обрт у музици: продукција и репцеција музике у контексту медијске културе у 20. веку*

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Марија Маглов

Број индекса: 216/2013

Студијски програм: Музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

Медијски обрт у музици: продукција и рецепција музике у контексту медијске културе у 20. веку

Ментор: др Биљана Лековић, доцент

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанда

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање. Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

У Београду, _____

Потпис докторанда _____

1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство - некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално - без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се пре рада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство - без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.