УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

МУЗИКОЛОГИЈА И МЕДИЈСКЕ СТУДИЈЕ

УМЕТНИЧКА ИГРА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ:

Обликотворни принципи стварања и реализације телевизијског балета

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментори: Проф. др Ира Проданов Крајишник

Проф. др Дубравка Валић Недељковић

Кандидат: мр Силвана Грујић

Нови Сад, 2017. године

Univerzitet u Novom Sadu

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	mr Silvana Grujić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr Ira Prodanov Karjišnik, redovni professor, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti u Novom Sadu. dr Dubravka Valić Nedeljković, redovni profesor, Filozofski fakultet u Novom Sadu, oblast novinarstvo.
Naslov rada: NR	*Umetnička igra na televiziji:* *Oblikotvorni principi stvaranja i realizacije televizijskog baleta*
Jezik publikacije:	Srpski

JP	
Jezik izvoda: JI	Srpski/engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2017.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	21000 Novi Sad , Univerzitet u Novom Sadu, dr Zorana Đinđića 1.

Fizički opis rada: FO	3 dela, 7 poglavlja, 266 strana, 34 slika, 11 tabela. U literaturi je navedeno 108 jedinica na srpskom i engleskom jeziku. Disertacija sadrži 397 fusnota.
Naučna oblast: NO	Društveno – humanističke nauke
Naučna disciplina: ND	Interdisciplinarna tema: Muzikologija i Medijske studije
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Televizija, balet, igra, hibridnost, format, žanr, televizijski balet
UDK	
Čuva se: ČU	Centralna biblioteka Univerziteta u Novom Sadu, dr Zorana Đinđića 1, 21000 Novi Sad.
Važna napomena: VN	nema

Izvod: IZ	Osnovna oblast razmatranja u ovoj disertaciji odnosi se na načine na koje televizija prihvata balet i različite pojavnosti umetničke igre, sa jasnom distinkcijom između realizacije prenosa baletske predstave i kreativnog procesa formiranja specifičnog formata, televizijskog baleta. U strukturalnom pogledu disertacija je podeljena na tri celine koje sadrže sedam poglavlja. To su teorijski, istorijsko-deskriptivno-analitički deo i komparativni deo, uz uvod, zaključak, literaturu, priloge i biografiju autora. U prvom delu pod nazivom „Umetnička igra i televizija“, prvo poglavlje odnosi se na definisanje pojmova i prikaz savremene teorijske i filozofske misli u oblasti baleta, odnosno umetničke igre. Drugo poglavlje posmatra televizijski diskurs u bogatoj medijskoj praksi savremenog sveta. Iz aspekta studija kulture, teorije medija i teorije televizije, razmatraju se televizijske mogućnosti za procese kreiranja originalnih umetničkih dela, kao i televizijske poruke u čijoj je osnovi kodiranje i dekodiranje. Treće poglavlje fokusira se na umetničko delo i načine njegove transformacije i doživljaje kroz medijsku reprodukciju. Ovde se definišu pojmovi remedijacije, imedijacije i hipermedijacije, karakteristike i međusobna interakcija scene i televizije, a u finalu ovog poglavlja pravi se jasna distinkcija između baleta na televiziji i televizijskog baleta. Četvrto poglavlje prvog dela odnosi se na predmet istraživanja i metodološke smernice disertacije i obuhvata: predmet, potrebe i ciljeve istraživanja, metode, analitički korpus i hipoteze. Drugi, istorijsko-deskriptivno-analitički deo disertacije pod nazivom „Umetnička igra na televiziji“, u integralnom petom poglavlju, posle istorijskog uvoda o počecima uvođenja plesne

	prakse u televizijski medijski prostor, jasno definiše sve načine nastanka televizijskog baleta i ostale oblike prisutnosti umetničke igre na televiziji. Treći komparativni deo pod nazivom „O interakciji umetničke igre i televizije“ obuhvata šesto poglavlje u čijim se potpoglavljima problemski posmatraju teme: gradivni elementi i sredstva u procesu nastanka baleta na televiziji ili za televiziju; tipični motivi i teme u različitim viđenjima i transformacijama: *Labudovo jezero* kao inspiracija; odnos baletske muzike, umetničke igre i medijskog tumačenja kao odnos *tekst*ova i njihova recepcija; scena-televizija-film i kombinovanje medija; zastupljenost umetničke igre u programskoj šemi; model bolje prakse. Sedmo poglavlje odnosi se na analizu prisutnosti umetničke igre u programskoj šemi i predlaže se model bolje prakse. Analitička potpoglavlja sadrže analize primera prisutnosti umetničke igre na televiziji, a odnose se na muzičku osnovu, koreografsku postavku i televizijsku realizaciju uz sistematizaciju televizijskih oblikotvornih principa. Analitički korpus predstavljaju primeri iz dokumentacije Televizije Beograd, ali i dostupni snimci strane produkcije. Ciljevi istraživanja su: identifikacija, sistematizacija i analiza primera iz prakse, poređenje prakse sa postojećim teorijskim postulatima, definisanje postupaka transformacije scenskog žanra u televizijski medij. Radom na ovoj temi biće prikazano kako se stariji žanr – scenski balet, izmešta u novi medij, dobija prefiks novog izražajnog prostora i konstituiše specifičan televizijski format.

Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP	3.12.2015.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	

University of Novi Sad

Faculty

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD. Thesis
Author: AU	mr Silvana Grujić
Mentor: MN	Ira Prodanov Krajišnik PhD., Musicologist, Full Professor, Department of Musicology and Ethnomusicology, Academy of Arts, Novi Sad, Dubravka Valić Nedeljković PhD., Full Professor, Faculty of Philosophy, Section for Journalism, University of Novi Sad.
Title: TI	*Artistic Dance on Television:* *The Formal Principles of Creating and Realization of Television Ballet*
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract:	Serbian / English

LA	
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2017.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	21000 Novi Sad, Novi Sad University, dr Zorana Đinđića 1

Physical description: PD	3 parts, 7 chapters, 266 pages, 34 pictures, 11 tables. Literature lists 108 units in Serbian and English. Doctoral dissertation contains 397 footnotes.
Scientific field SF	Humanistic Social Sciences
Scientific discipline SD	Musicology and Media studies
Subject, Key words SKW	Television, Ballet, Artistic Dance, Hybridity, Genre, Format, Television ballet
UC	
Holding data: HD	Central Library of Novi Sad University, dr. Zorana Đinđića 1, 21000 Novi Sad.
Note: N	None

Abstract: AB	In this dissertation, the main field of consideration is the way the television accepts ballet and the different appearances of dance, with the clear distinction between the realization of broadcasting a ballet play and the creative process of modeling a specific format, the television ballet. Structurally, this dissertation is divided in three sections which contain seven chapters. These are the theoretical, historic-descriptive-analytical part and the comparative part, besides the introduction, conclusion, literature, inserts an biography of author. In the first part "Artistic dance and television", the first chapter is dedicated to defining the terms and describing the contemporary theoretical and philosophical reflections in the field of ballet and dance. The second chapter analyses television as a dominant discourse in the vast media practice of the contemporary world. From the perspective of culture studies, media theory and television theory, the potential of television is regarded as suitable for creating original artwork, aside from television messages based on coding and decoding. The third chapter focuses on the artwork and the transformations it experiences through media reproduction. It defines the terms of remediation, immediacy and hypermediation, the features and interactions between the scene and television, and, in the final part of this section, a clear distinction is made between ballet on television and the television ballet. The fourth chapter refers to the subject of research and the dissertations methodological guidelines, and contains: the research topic, needs and goals of the research, methods, analytical corpus and hypothesis. The second, historic-descriptive-analytic part of the dissertation "Artistic dance on television", in the integral fifth chapter, after the introduction about the historical beginnings of introducing the artistic dance in the television media, clearly describes the genesis of television ballet and other forms of dance present on television. The third, comparative section "About interaction between dance and television", includes sixht chapter where the following subjects are problematically analyzed: the elements and means in the process of transmission ballet on TV and making

	TV ballet; typical motifs and themes in different perspectives and transformation: *Swan lake* as an inspiration; artistic dance as the *text* in media *reading*; the scene, television and film and the combination of different media. The seventh chapter is about the presence of artistic dance in the program schedule, with proposition of a model for a better practice. The analytical subchapters contain examples for the presence of dance in television, which is referred to as the music fundament, choreographic settings and the television realization, with the systematisation of the form creating television principles. The analytical corpus is combined from examples from the Belgrade Television archives, but also foreign production examples that were available. The goals of this research are: the systematisation and analysis of examples in practice, the comparison of the practice with the existing theoretical postulates, defining the transformation process of the scene genre to the television media. The work presents the transformation of the older genre, the scene ballet, to in a new media, and how it earned a prefix of a new expression space and created a specific television format.
Accepted on Senate on: AS	3.12.2015.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	

САДРЖАЈ

УВОД…….....14

I ***УМЕТНИЧКА ИГРА И ТЕЛЕВИЗИЈА*…….20**

1. БАЛЕТ – ИГРА – ПЛЕС…….…….21

1.1. Термини, односи, перформативне праксе…….21

1.2. Националне координате……....27

2. МЕДИЈСКА КУЛТУРА И ТЕЛЕВИЗИЈСКИ ДИСКУРС…….....30

2.1. Медијски свет данашњице и место телевизије у њему…….....30

2.2. Телевизија као медиј за креативно изражавање……36

2.3. Хибридност, жанр, формат……..42

2.4. Телевизијска порука и њено тумачење: текстуалност, знак, код, кодирање и декодирање……...47

3. УМЕТНИЧКО ДЕЛО – РЕПРОДУКЦИЈА, ТРАНСПОЗИЦИЈА, СТВАРАЊЕ …….…….…….55

3.1. Уметничко дело и његова медијска репродукција…….…….55

3.2. Ремедијација, имедијација, хипермедијација……..59

3.3. Сцена и телевизија: карактеристике и међусобна интеракција.....61

3.4. Балет на телевизији или телевизијски балет……...66

4. ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА И МЕТОДОЛОШКЕ СМЕРНИЦЕ……....69

4.1. Предмет истраживања……..….69

4.2. Потребе истраживања…….……..70

4.3. Циљ истраживања……..... 70

4.4. Методе истраживања и аналитички корпус…….…....71

4.5. Хипотезе……..….72

II *УМЕТНИЧКА ИГРА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ*…….…….….74

5. ПОЈАВНОСТ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ НА ТЕЛЕВИЗИЈИ…….…….…….75

5.1. Почеци…….……75

5.2. Телевизијски запис уметничке игре.……..……...83

5.2.1. Балетска музика реализована као балет на телевизији**…….…….…87**

5.2.2. Инструментална, оркестарска, вокално-инструментална и концертантна музика у кореографијама за телевизију**……108**

5.2.3. Телевизијски балети настали од специјално писане музике за телевизију**……...……...……...118**

5.3. Остали облици присутности уметничке игре на телевизији….....143

5.3.1. Филмски или филмовани балети**……..…….…..…….…..…143**

5.3.2. Комбиноване форме и компилације**……...…….…….....147**

5.3.3. Од балетске позоришне игре, кореопројекта, кореодраме до видео данса**…….…….……...……...….....151**

5.3.4. Балети на леду**…….…….....…….…….....157**

5.3.5. Документарне емисије о уметничкој игри**…….……...….....161**

III ***О ИНТЕРАКЦИЈИ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ И ТЕЛЕВИЗИЈЕ*……170**

6. ПРОМИШЉАЊЕ О УМЕТНИЧКОЈ ИГРИ У МЕДИЈСКОМ ПРОСТОРУ……..171

6.1. Градивни елементи и средства у процесу реализације или настанка балета за телевизију:

Камера и кореографија, поступци снимања, постпродукција, сценографска решења, наратив.....171

6.2.Типични мотиви и теме у различитим виђењима и трансформацијама: *Лабудово језеро* као инспирација……..182

6.3.Однос балетске музике, уметничке игре и медијског тумачења као однос *текстова* и њихова рецепција: студије случаја из фундуса РТС…….....187

6.4. Сцена - телевизија - филм, поређење и комбиновање медија.....197

7. УМЕТНИЧКА ИГРА У ПРОГРАМСКОЈ ШЕМИ И МОДЕЛ БОЉЕ ПРАКСЕ……...…….200

ЗАКЉУЧАК…….……....213

ЛИТЕРАТУРА…….……218

ПРИЛОЗИ……...……..225

Речник……...…….……..263

Биографија аутора 266

УВОД

Телевизија као медиј, настала је из практичних разлога, са жељом да се одређени догађај, наратив или уметнички садржај одмах пренесе публици. Тиме је у првим годинама експерименталног, а затим и званичног рада, телевизија показивала пре свега имедијационе тежње директног преношења, пружања илузије гледаоцу да су сада присутни ту, на месту догађаја. По некима, ово је и права природа, функција и задатак телевизије, мада је овај медиј током своје еволуције, година технолошког развоја и процеса обогаћења изражајних средстава тежио достизању уметничког израза, па чак и конструкцији и моделовању уметничких дела.

Област интересовања ове дисертације обухвата корпус примера заступљености уметничке игре у програмима Телевизије Београд, од самих почетака до данашњих дана, уз одговарајуће паралелизме са светском теоријом и праксом.

У најранијим фазама телевизијског рада и развоја, изражавање музиком и средствима уметничке игре било је веома заступљено у сегментима, колико су техничке могућности то допуштале. Следећа фаза донела је поступке који су и данас у примени, у циљу продукције преноса балетске представе на телевизију или телевизијске адаптације сценског оригинала. Виши ступањ сагледавања кореографисаног покрета који телевизијски ствараоци теже да инкорпорирају у телевизијски медиј и да га представе специфичним језиком јесте обликовање телевизијског балета. То је аутентичан телевизијски формат који настаје и реализује се другачије од свог сценског претходника, обраћа се широј публици па је често „читање“ , односно рецепција дела другачија.

У докторској дисертацији на тему „Уметничка игра на телевизији: обликотворни принципи стварања и реализације телевизијског балета“ биће идентификован процес презначавања - ремедијације аутентичног жанра, са дефинисањем константних или „наслеђених“ елемената и препознавањем и класификацијом стратегија чијом се употребом формира мање или више оригиналан телевизијски жанр.

Разлог за одабир теме је потреба да се пракса систематизује, теоријска размишљања о природи и начинима комуникације телевизијског медија са публиком пренесу и на поље уметничке игре, те да се на основу практичних примера и постојећих теорија дефинишу формулације које се односе конкретно на примену и присуство уметничке игре на телевизији.

Тема посвећена обликотворним принципима који се ангажују у процесу ремедијације уметничке игре у телевизијски медиј, посматра се из два аспекта: теоријског и стваралачко-продукционог.

Теоријски део дисертације обухвата теоријске постулате теоретичара телевизије, медија и игре који могу да се примене на примерима из праксе директно везаним за тему. Анализа продукционог аспекта резултираће препознавањем, класификацијом, паралелним посматрањем и дефинисањем примењених поступака и средстава.

Теоријска разматрања у оквиру студија медија и телевизије, која су узета у обзир, датирају од четврте деценије прошлог до првих година 21. века. Расправе о музици на телевизији су веома оскудне, а теоретичари медија се више интересују за утицај телевизије и њених порука на аудиторијум, него на процесе настајања уметничких форми у њеном изражајном простору. Овај недостатак литературе и теоријских разматрања је нарочито очигледан у области уметничке игре, музичко-сценских дела, балета и корео-пројеката на екрану. Разматрања су најчешће на нивоу опште теорије телевизије, а када се „дотакне“ област плеса анализирају се емисије такмичарског типа и шоу програми који уључују примену популарног плеса. О игри на екрану говори Шерил Додс (Sherill Dodds) у књизи *Dance on Screen*[1], али њено поље истраживања је пре свега жанр који се изједначава или је веома сродан видео дансу. На поље проучавања „screendance-а“, форме посебне конструкције кореографије за видео рад који се емитује на телевизији, филму, или у дигиталним технологијама, надовезује

[1] Sherril Dodds, *Dance on screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004.

се и Даглас Розенберг (Douglas Rosenberg) са текстом представљеним на научном скупу "Dance for the Camera Symposium"[2]. Он прави јасну дистинкцију између „screendance-а“ и игре на телевизији јер у овом другом случају кореографија није толико зависна од покрета камере или испрекидана монтажним резовима, већ има свој континуитет, а метод транспоновања је функционалан, транспарентан и препознају се елементи наслојаваног театарског искуства. У својој студији *Reading Television* теоретичари Фиске (John Fiske) и Хартли (John Hartley) помињу балет на телевизији као сврсисходан једино у контексту преноса балетске представе, док по њима телевизијска обрада или надградња уметничке игре може да изазове реакције балетских пуританаца због „изобличавања естетичког ефекта оригинала“[3].

Телевизију као медиј који „кодира“ односно производи и шаље поруке, а публика их прима, чита, односно „декодира“ дефинише Стјуарт Хол (Stuart Hall)[4] један од аутора британских студија културе. О медијским жанровима, специфичним форматима и како публика доживљава медијске поруке баве се аутори последњих деценија прошлог века: Франсис Бал (Francis Balle)[5], Роленд Лоример (Rowland Lorimer)[6], Маршал Маклуан (Marshall McLuhan)[7], Дејвид Мек Квин (David McQueen)[8]. Новија страна литература нуди и нове термине медијских појавности и презначавања као што су „имедијација“, „хипермедијација“ и „ремедијација“[9] што се може применити и на примерима преноса уметничке игре у телевизијски жанр.

Домаћа литература која се бави проблемским разматрањем начина презентације уметничке музике, па и уметничке игре у телевизијском простору, обухвата студију др Снежане Николајевић *Екран српске музике* [10], као и публикацију *Музика и медији* др Ире Проданов Крајишник са сарадницима[11] у којој је дат свеобухватан преглед примене музике у медијима, настао као резултат практичног рада у медијима.

---

[2] "Dance for the Camera Symposium", Madison, Wisconsin, USA, фебруар 2000.
[3] John Fiske, John Hartley, *Reading Television*, Routledge, London and New York, 2003, стр. 109.
[4] Stuart Hall, "Encoding / decoding", *Television - Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol IV London, NY, 2003.
[5] Франсис Бал, *Мој медија,* Клио, Београд, 1997.
[6] Роленд Лоример, *Масовне комуникације,* Клио, Београд, 1998.
[7] Marshall McLuhan, "Television - The timid giant", *Television - Critical Concepts in Media and Cultural Studies*,Vol II, London, NY, 2003;
[8] Дејвид Мек Квин, *Телевизија,* Клио, Београд, 2000.
[9] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation - Understanding New Media*, Firts MIT Press paperback edition, 2000.
[10] Снежана Николајевић, *Екран српске музике,* Радио телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС - Сектор за издавачку делатност, Београд, 2003.
[11] Ира Проданов Крајишник и сарадници, *Музика и медији*, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности InMusWB, Нови Сад, 2013.

Монографија др Снежане Николајевић у себи обједињује теоријске постулате и практично искуство дугогодишњег уредничког рада у Музичкој редакцији Телевизије Београд. У поглављу „Телевизијски балет, видео данс, место и улога музике“ ауторка се бави третманом музичке основе у поступку жанровског презначавања.

Специјализована литература посвећена уметничкој игри аутора Милице Зајцев[12], Милице Јовановић[13] и Мирјане Здравковић[14] најчешће се бави историјатом ове уметности, док су малобројне студије о игри на телевизији и ту спадају „Игра на екрану“ Мире Сујић - Виторовић[15], „Балет на телевизији у Енглеској“ Вилијама Харпа (William Harp)[16]. О балету на телевизији размишљала је и балетска критичарка Милица Зајцев у свом чланку „Балет на телевизији“, насталом 1961. године, из ког је очигледно да је већ у првим годинама рада новог медија на нашим просторима направљена јасна дистинкција између преноса балетских представа и оригиналног телевизијског израза.

Докторска дисертација на тему „Уметничка игра на телевизији: обликотворни принципи стварања и реализације телевизијског балета“ резултат је истраживања спроведеног на примерима из фундуса РТС-а, старијег датума пре свега домаће производње, али и новијих страних продукција које су емитоване на специјализованом каналу РТС 3, као и на другим доступним примерима светске праксе.

Тежња је да се уједине теорија и пракса на начин да су постојеће теорије полазна основа, затим се пракса систематизује, дефинише и на крају се формирају нови закључци.

У структуралном погледу дисертација је подељена на три велике целине: теоријски, историјско-дескриптивно-аналитички део и компаративни део, уз увод, закључак, литературу и прилоге.

У теоријском делу под називом „Уметничка игра и телевизија“, прво поглавље односи се на дефинисање појмова и приказ савремене теоријске и филозофске мисли у области балета, односно игре.

---

[12] Милица Зајцев, *Откривамо тајне балета,* Прометеј, Нови Сад, 1996.
[13] Милица Јовановић, *Првих седамдесет година. Балет Народног позоришта*, Народно позориште у Београду, Београд, 1994.
[14] Мирјана Здравковић, „Игра као феномен“ , *Orchestra*, пролеће, Београд, 1995.
[15] Мира Сујић - Виторовић, „Игра на екрану“, *РТВ Теорија и пракса*, бр.40, Београд, 1985.
[16] Вилијам Харп, „Балет на телевизији у Енглеској“, *РТВ Теорија и пракса*, бр.26-27, Београд, 1982.

У другом поглављу посматра се телевизијски дискурс у богатој медијској пракси савременог света. Из аспекта студија културе, теорије медија и теорије телевизије разматрају се телевизијске могућности за процесе креирања оригиналних уметничких дела. Њихова основна одлика је хибридност као резултат наслојавања досадашњих пракси, традиције постојећих жанрова, а све у циљу стварања специфичног телевизијског формата. На крају овог поглавља, телевизијско дело се посматра као текст који формира различите односе са другим текстовима и „носи“ поруку која може различито да се тумачи. У том светлу објашњавају се појмови текстуалности, знака, кода, кодирања и декодирања.

У трећем поглављу разматра се уметничко дело, могући начини његове трансформације и доживљаји кроз медијску репродукцију. Овде се дефинишу појмови ремедијације, имедијације и хипермедијације, карактеристике и међусобна интеракција сцене и телевизије, а у финалу овог поглавља прави се јасна дистинкција између балета на телевизији и телевизијског балета.

Четврто поглавље првог дела односи се на предмет истраживања и методолошке смернице дисертације и обухвата: предмет, потребе и циљеве истраживања, методе, аналитички корпус и хипотезе.

У другом, историјско-дескриптивно-аналитичком делу дисертације под називом „Уметничка игра на телевизији“, у петом поглављу после историјског увода о почецима увођења плесне праксе у телевизијски медијски простор дефинишу се начини настанка телевизијског балета и остали облици присутности уметничке игре на телевизији. То су: балетска музика реализована као балет на телевизији; инструментална, оркестарска, вокално-инструментална и концертантна музика у кореографијама за телевизију; телевизија као наручилац и иницијатор настанка музике за балет; телевизијски балети настали од специјално писане музике за телевизију; филмски или филмовани балети; комбиноване форме и компилације; од балетске позоришне игре, кореопројекта, кореодраме до видео данса; балети на леду; документарне емисије о уметничкој игри.

Аналитичка потпоглавља садрже анализе примера присутности уметничке игре на телевизији, а односе се на музичку основу (њен избор, настанак, евентуалну првобитну намену), кореографску поставку и телевизијску реализацију (процес

презначавања или потпуно новог стварања) уз систематизацију телевизијских обликотворних принципа.

Трећи компаративни део под називом „О интеракцији уметничке игре и телевизије“ обухвата шесто поглавље у чијим се потпоглављима проблемски посматрају теме: камера и кореографија; типични мотиви и теме у различитим виђењима и трансформацијама: *Лабудово језеро* као инспирација; уметничка игра на телевизији као *текст* у односу са другим текстовима; сцена-телевизија-филм и комбиновање медија. У седмом поглављу говори се о заступљености уметничке игре у програмској шеми и предлаже се модел боље праксе.

I УМЕТНИЧКА ИГРА И ТЕЛЕВИЗИЈА

1. БАЛЕТ – ИГРА – ПЛЕС

1.1. Термини, односи и перформативне праксе

Плес, покрет и мимика су примарни видови комуникације људске цивилизације. За разумевање плесне поруке и израза није потребно користити речи, нити говорити исти језик. Плес је неодвојиви део различитих примитивних ритуала, грчког античког позоришта, дворске плесне праксе, сценског изражавања, екранског израза, уличног перформанса. Током историје доживео је различите форме и трансформације, користи различите технике а у свом пуном облику представља уметност која комбинује музику, покрет, глуму, сценичност и погодна је за преласке у друге жанрове и медије које такође свесно прихвата у циљу обогаћења основног, сценског приказивања. Плес је временска и просторна уметност, изражава се кроз различите димензије, а његове компоненте које инцирају размишљање и позив за ремедијацију су наратив, музика, визулена димензија, кореографски и перформативни аспект.

Плес као и све уметности, проналази свој израз у непрекидним низу стилова, облика и техника. Он може бити дубоко субјективан или филозофски, те чисто декоративан или виртуозан. Скала расположења која се изражавају кроз плес креће се од екстатичко дионизијског до смирено аполонијског, од пантомимичног до апстрактног, од функционалног служећи у друштвене или ритуалне сврхе, до лартпурлартизма (l'art pour l'art).

Игра, плес и музика су били саставни делови магијских ритуала, да би у раздвајању ритуалних и естетских норми игра претходила плесу који се конституише под извесним историјским и географским условима, а балет као уметност прописаних норми издваја се из плеса и има свој карактеристичан институционални израз сценског представљања чија су изражајна средства телесни покрет и музика.

Термини игра и плес, могу се користити међусобно као синоними или варијантни термини, али и као два различита термина. У спрези са термином балет формирају лингвистичке означитеље градивних елемената балетског жанра[17].

Игра може да означава телесни покрет који претходи балету, или „ако је норматизована у балетској уметности, онда представља структурални аспект балета као скуп играчких покрета, прописаних, разврстаних и коришћених у балету као уметности“[18]. Огољени термини и издвојена значења „игре“ и „плеса“ могу се објаснити на начин да „игра означава телесни покрет који претходи балету, а исто тако, као термин се користи у смислу лудизма – неутилитарног телесног кретања, забаве, ослобођења“[19], док плес као сценску или вансценску манифестацију сачињавају телесни покрети и музика, „најчешће није подударан са нормама балета као уметности а однос музике и телесних покрета може бити сасвим арбитраран, контекстуалан, синхронијски и дијахронијски мотивисан и сугестиван“[20] .

Уколико покушамо да поставимо у једну упоређујућу раван области белог, модерног и постмодерног балета, онда се с аспекта филозофског промишљања и предочавања долази до закључка да бели балет функционише у опцртаном хоризонту, модерни настаје на елементима еволутивног преображаја белог балета, док постмодерни балет настаје на критици модернистичке естетике плеса спроводећи радикални редукционизам.

Преласком од класичног балета ка модерном и постмодерном плесу класична драмска напетост полако се замењује представљањем реалности телесних напетости. Тело бива ослобођено од смислених покрета и оно носи своју сопствену поруку, па се инсистира на екстремима као што су импулсивно гестикулирање, хистерично трзање, губитак равнотеже, пад [21].

Многи филозофи и теоретичари игре питали су се – „Шта је плес?“

---

[17] У прилогу дисертације приказан је историјат развоја балетске уметности код нас и у свету.
[18] Мишко Шуваковић, *Филозофске играчке театра,*стр. 36, //www.academia.edu/234343/ Filozofske_igracke_teatra. Приступљено 2.03.2016.
[19] Мишко Шуваковић, *Филозофске играчке театра,*стр. 36, //www.academia.edu/234343/ Filozofske_igracke_teatra. Приступљено 2.03.2016.
[20] Мишко Шуваковић, *Филозофске играчке театра,*стр. 36, //www.academia.edu/234343/ Filozofske_igracke_teatra. Приступљено 2.03.2016.
[21] Родоначелница оваквог плеса је Пина Бауш (Pina Bausch) која је са својим „Плесним театром“ (Tanztheter) почетком осамдесетих година прошлог века представила људско тело на другачији начин, са акцентом на односима међу половима, насиљу над телима и исцрпљивању кроз плес.

То је свакако експресивна уметничка форма која по некима подразумева акцију на специфичан начин, док други сматрају да ту акције нема. Селма Жана Коен (Selma Jeanne Cohen) историчарка плеса заступала је мишљење да је експресивност присутна у свакој врсти плеса[22], док Хаиг Качадуријан (Haig Katchadourian) сматра да савремени плес не представља акцију јер покрети нису конструисани у традиционалном смислу и састоје се од образаца који су или чист покрет, или „покрет који представља извесну замишљену радњу, замишљених карактера, замишљене ситуације… у извођењу делова или људског тела у целини, која стварају динамичне визуелне, или визуелне и аудитивне форме“[23]. У овом разматрању ефеката покрета Качадуријан следи гледиште Сузан Лангер (Susanne K. Langer) да плесни покрети нису акција, што се уклапа у њен систем дефиниције уметности по којој се све уметности заснивају на основном процесу стварања симбола [24].

Стварање плесног уметничког дела у основи има кореографски аспект, али полазна основа може бити идеја, музика, личност. Параметри који се сматрају „споредним“ - костими, расвета, озвучење, значајно утичу на изглед и квалитет дела.

У класичним балетским поставкама белог и балета са почетка двадесетог века полазна основа била је музика, оригинално писана за балетско извођење, на одређени либрето. Балетски неокласицизам, модеран и савремени плес донели су праксу избора небалетске, већ постојеће музике која може бити основа или пратња наратива и кореографско-интерпретативног израза. Али у суштини настанка балетског дела или плесног остварења, поред евентуалног односа композитор - либретиста - кореограф, композитор - кореограф - редитељ, редитељ – кореограф је однос *кореограф - балетски играч*. О томе је поводом реконструкције кореографије балета *Чудесни мандарин* за сцену балета Народног позоришта у Београду и за телевизијску верзију овог балета, говорила примабалерина и кореограф Душка Сифниос: „Кореограф гради своју

---

[22] Selma J. Cohen, “A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21 (1)1962,: 19–26, наведено у Aili Bresnahan , "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 27.02.2016.

[23] Haig Khatchadourian, “Movement and Action in the Performing Arts,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (1) 1978, 25–36. наведено у Aili Bresnahan , "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 27.02.2016.

[24] Sussane K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1953. наведено у Aili Bresnahan, "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 27.02.2016.

кореографију на једној фигури, једном телу - и шта је важно? Музика, кореограф, играч и тело. Кореограф може да има замисао, али тек када дође играч - то је друга ствар, јер физичка конституција играча инспирише кореографа да другачије мисли. Он за једног играча прави једну врсту кореографије, а за другог другу. Међутим, веома је важно и да играч унесе нешто своје, јер то је колаборација - кореограф и играч не могу један без другога[25].

Још једна занимљива онтологија плеса је она коју заступа Арон Мескин (Aaron Meskin) да кроз плесно извођење добијамо три уметничка дела: кореографско, продукционо и интерпретативно. Тако разлике у индивидуалним извођењима, зависе од разлика у продукцији и перформативној пракси, што представља или ствара функционалне нестабилности у кореографском делу[26].

Филозофија плеса се труди да издвоји методологију плеса саме игре од хибридних творевина као што су плес - музика, плес - театар. Стивен Дејвис (Stephen Davies) сматра да је балет „хибридна уметничка форма која уједињује плес, мимику, драму, костиме, декор и музику“[27], док Кертис Картер (Curtis Carter) наглашава да је историја игре дубоко била интегрисана уз музику и театар, те јој је много времена било потребно да почне да се третира као одвојена филозофско естетска дисциплина[28].

Пошто прво одвајају елементе који на природан начин конструишу заједничко уметничко дело, као што је плес на сцени или на телевизијском екрану и филмском платну, филозофи потом издвајају параметре који представљају повезујуће елементе у новој синтези. Тако је *ритам* заједнички именитељ плеса и музике, а физичка *гестикулација*, као начин комуникације са публиком, представља везу у филозофијама

[25] Изјава Душке Сифниос из емисије „*Чудесни мандарин* – 40 година после“.
[26] Aron Meskin, “Productions, Performances and their Evaluation,” in *Dance, Education and Philosophy*, G. McFee (ed.), Oxford: Meyer and Meyer Sport, 1999. стр 45–61. наведено у Aili Bresnahan , "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 19.03.2016.
[27] S. Davies, *The Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell Publishing. 2006. 2006, *The Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell Publishing.
[28] Curtis Carter,“Western Dance Aesthetics,” in the *International Encyclopedia of Dance*, S. J. Cohen (ed.), New York: Oxford University Press, online edition, 2005, наведено у Aili Bresnahan , "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 19.03.2016.

плеса и театра. „У овим поставкама позивају се на историју плеса и театра у ритуалима античке Грчке који су садржали мистичне и религијске елементе“[29].

Филозофија плеса негује још један концепт који произилази из традиционалног појма *репрезентације* - *мимезиса*[30], као подражавање, имитација. Најзаступљенија форма репрезентације у плесу је када балетски играч представља одређени карактер, а балет у целини одређену причу која се заснива на народној традицији или бајци. Развој балетске уметности константно је пратила идеја о представљању садржаја покретима и музиком. У плесним токовима двадесетог века искристалисала се идеја да треба да се представљају осећања и људска природа. Данас, теоретичари сматрају да плес може, али не треба да приказује на имитативан начин, док други теоретичари још увек заступају мишљење да плес треба да буде комуникативан и никако *нерепрезентативан*.

Неки теоретичари примењују семиотичку теорију плеса кроз тумачење знакова, симбола и гестова који имају смисао. Нелсон Гудман (Nelson Goodman), Сузан Лангер, Џозеф Марголис (JosephMargolis) плесне симболе не везују директно за језик, пошто нису организовани у граматику или синтаксу, али њихова језичка карактеристика је експресија и комуникативна снага[31].

У посматрању различитих видова примене покрета, плеса, односно уметничке игре у визуелном презентативном медију, могу се користити елементи интердисциплинарног хибридног изучавања извођења у различитим уметностима (позоришна, музичка, оперска, балетска) које је смештено у простор студија оформљених не тако давно, а то су *студије перформанса* односно *студије извођења.* Оне су резултат практичних и теоријских истраживања редитеља Ричарда Шекнера (Richard Schechner) и не признају поделу на уметничке дициплине већ полазе од

---

[29] Aili Bresnahan, "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 19.03.2016.

[30]Aristotel, c. 350 BCE, *Poetics*. W. Hamilton Fyfe (ed. and trans.), Cambridge, MA: Loeb Classical Library, 1927. Platon, c. 380 BCE, *Republic*, books 2 and 8, G.M.A. *Grube (trans.)*, C.D.C. Reeve (rev.), Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1992, наведено у Aili Bresnahan , "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 19.03.2016.

[31] Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company Inc. 1976, Sussane Langer: “Virtual Powers,” in *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1953, pp. 169–187, Joseph Margolis, *What, After All, Is a Work of Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999. наведено у Aili Bresnahan, "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.),
URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>. Приступљено 19.03.2016.

теоретизације хибридног појма извођења у различитим културалним системима. Тако се покрет, истраживање покрета, кореографија као организован скуп кретњи у целину вишег реда, те транспозиција у нови простор, односно медиј, могу разумети као неодвојиви, природни делови целине која је подложна посматрањима и анализама у оквиру *студија извођења*.

Два примера методолошке логике теоретизације перформанса и извођачких уметности тичу се родног тела у плесу - мушког тела у књизи *Мушки Плесач* у књизи Ремзија Барта (Ramsay Burt)[32] у којој се представља „теоријска историзација плеса као система регулација и рестрикција, начина приказивања и конструисања мушког тела у друштву/култури кроз одређене плесне праксе“[33]. У овој књизи Барт посматра мушко тело које се изражава кроз посебне плесне концепције од балета 19. века, преко појаве модерног, авангардног, неоавангардног до савременог плеса.

Са друге стране Сали Бејнз (Sally Banes) у центар својих разматрања у књизи *Жена која плеше*[34] поставља женско тело и тезу да „кореографија и плесно извођење производе културалне репрезентације родних идентитета“[35]. Бејнз сматра да балет спутава женски субјект, а модеран балет двадесетог века издваја као једину уметничку област којом доминирају жене и један од закључака јесте да „модеран плес постаје одговор на друштвене промене и чинилац промена родних улога у савременој западној култури“[36]. У анализи ове проблематике поред *студија перформанса* учествују и *студије културе* са анализом стратегија извођења женског, мушког, хетеро-, хомо-, а-, бисексуалног, лезбијског или андрогиног тела, а затим и рецепције плеса у којима се на одређени начин идентификују извођачка тела. Оваква теоретизација не подразумева само анализу уметничких и естетских категорија већ прелази у сферу социјалних питања, проблематизације начина приказивања и прихватања садржаја у специфичној средини и култури [37].

---

[32] Ramsay Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routlegde, London - New York, 1995.
[33] Александра Јовићевић - Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса*, Фабрика књига, Београд, 2007, стр.90.
[34] Sally Banes, *Dancing Women - Female Bodies on Stage*, Routledge, London-New York, 1998.
[35] Александра Јовићевић - Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса,* Фабрика књига, Београд, 2007, стр.90.
[36] Александра Јовићевић - Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса,* Фабрика књига, Београд, 2007, стр.91
[37] Најбољи пример балета приказаног на телевизији који се може повезати са овом проблематиком је савремена, „неуобичајена“ кореографија и режија Метјуа Борна (Matthew Bourne), балетског класика и синонима „белог балета“ *Лабудовог језера* Петра Иљича Чајковског. Овде су лабудови мушки плесачи који доносе специфичну хомосексуалну поетику и учествују у реализацији одговарајуће радње. Метју

1.2. Националне координате

Када је реч о теорији балета која се формирала на нашим просторима онда ту свакако треба узети у обзир разматрања Маге Магазиновић, написе о балету, инструктивно штиво и телевизијске емисије Милице Зајцев, текстове Мирјане Здравковић и Мире Сујић Виторовић, биографско-историјска литерарна остварења Милице Јовановић, као велико практично искуство наших балетских играча и кореографа.

Једна од првих жена која се бавила уметничком игром у Београду била је Мага Магазиновић[38] отворивши плесну школу 1910. године у којој је радила по систему Далкроза и Лабана. На програмима концерата школе биле су нумере дивертисманског карактера на музику Шопена, Шуберта, Менделсона, Делиба. У почетку се Мага Магазиновић борила против предрасуда, па се тек 1912. године усудила да прикаже плес ученица босих ногу, да би почетком двадесетих година своје интересовање проширила и на примену и инкорпорирање народних мотива у уметничку игру. У свом богатом и широком постављеном раду у балетској уметности, једним делом Мага Магазиновић се бавила дешифровањем елемената музике и игре, као и постављањем, за то време у нашој средини пионирских теоријских постулата. У оквиру свог излагања на Конференцији на матинеу „Школе за ритмику“[39] Мага Магазиновић се бавила проблемом односа *уметничке игре* и *музике*. Она сматра да се проблем односа ових двеју уметности првобитно везивао за питање о приоритету, што је са данашње тачке гледишта, када свака уметност у себи садржи много елемената и примеса других уметности, уопште више нише важно. Међутим, у времену мањег броја и сиромашније употребе и утицаја сензација и медија, постављала су се оваква питања. Неки су сматрали да приоритет припада музици због њене старије и „више“ културе, док су други тврдили да је игра првобитнија, а да се музика из ње развила.

Борн је први пут поставио своју верзију *Лабудовог језера* на сцену „Садлерс велс“ (Saddlers Well's) театра Лондону 1995. године и она представља један од најдуже извођених балета у Вест Енду (West End) и на Бродвеју (Broadway).

[38] Мага Магазиновић (1882 – 1968) је међу првим женама у Србији са универзитетским образовањем, односно прва са дипломом Филозофског факултета (одсек Филозофија). Прва је била и као женски сарадник „Политике“ (1905), оснивач „Женског студентског друштва“ (1904), преводилац драма Максима Горког „На дну“ и „Малограђани“ , по наруџбини Народног позоришта (1903. и 1904. године).

[39] Конференција је одржана 27. априла 1922. године у Мањежу.

„Лингвистичка и антрополошка испитивања последњих деценија доказала су погрешност и једног и другог схватања. Нашло се да у многих примитивних народа у језику постоји један исти израз и за игру и за музику, јер су њих обоје доиста још дати уједно, нераздвојно“[40]. Стога Мага Магазиновић примећује да је после појаве књиге Карла Бихера (Karl Bűcher) „Рад и ритам“ (Arbeit und rhythmus) из 1896. године, непобитно је да су се музика и игра развиле из нечег трећег, из једног космичког принципа - *ритма*, односно ритмичког рада, из рада са певањем или из корачања уз песму[41].

Магазиновићева прави јасну дистинкцију између класичног белог балета и тада актуелног модерног плеса и у том циљу издваја неколико гледишта на природу игре. Прво је *историјско-традиционално* које сматра уметничку игру као идеал дематеријализације људског тела, јер се оно бори против закона теже. То је игра на врховима прстију, као акробација и виртуозитет, идеал традиционалног „чистог“ балета осамнаестог и деветнаестог века. Са друге стране присутно је схватање уметничке игре потекло из *делсартизма*[42] и игре Исидоре Данкан (Isadora Duncan), што је сушта супротност белом балету. Делсартистичка „небалетска“ уметничка игра изражавала је садржај и психичко стање играча - доживљај и емоцију[43].

Мага Магазиновић такође паралелно посматра апстрактни плес и пантомиму са апсолутном и програмском музиком: уколико игра изражава осећање, догађај или мисао, онда се она ближи *пантомими*, компромису игре са поезијом, што је по аутору овог излагања *експресионистичка, небалетска игра* која одговара програмској музици. Ако је игра без икакве садржајне одређености онда је *апстрактна.* Подразумева ритмичко кретање тела као самоциљ, чистих покрета и лепих линија и одговара апсолутној музици.

Најављујући неокласицизам Џорџа Баланшина, Мага Магазиновић говори и о ритмовима одређених композиција које могу да се кореографишу. Закључак је да се у

---

[40] „Однос уметничке игре према музици“, излагање Маге Магазиновић на Конференцији на матинеу Школе за ритмику, одржане 27. априла 1922. године у Мањежу, објављено у часопису за уметничку игру "Orchestra" број 8, јесен 1997, стр. 4-6.

[41] „Однос уметничке игре према музици“, излагање Маге Магазиновић на Конференцији на матинеу Школе за ритмику, одржане 27. априла 1922. године у Мањежу, објављено у часопису за уметничку игру "Orchestra" број 8, јесен 1997, стр. 4-6.

[42] Francois Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (1811 – 1871) је француски тенор и учитељ певања. Створио је систем познат као *Делсартеов метод* уз помоћ кога је подучавао певаче да емоције текста изражавају мимиком лица. Овај метод је често био склон декаденцији и искривљавању.

[43] Игра Исидоре Данкан и Рут Сен Дени (Ruth Saint Denis) изражавала је чак и замисли и одређене симболичке радње.

игру може превести само она музика чији је ритам најсроднији телесном ритму, па је стога ритам музике Бетовена и Баха *нетелесан*, непреображљив из аудитивног у свет визуелног, док је ритам Шопенове музике „јасан, прегнантан, буран, променљив и непосредно сродан телесном, играчком ритму“[44].
На крају, Магазиновићева не може а да не истакне да је музика „све време мера игре, да музика прати игру и да јој је субордирана“[45].

О истој теми размишљала је и наша истакнута балерина Јелена Шантић која је сабирајући утиске, знања и искуства[46] закључила да је на нашем простору доминирао систем да кореографија прати либрето и музику, са циљем да је све симетрично, док су нове кореографије *динамичне*, пуне корака, па се чини да иду испред или иза музике.
По Јелени Шантић, Џорџ Баланшин је зачетник *динамичког* приступа јер је покретом тумачио музику. „Модерни стваралоци траже унутрашње музичко значење. Покрет не мора да буде везан за музику, већ и да музика одражава оно што би кореографи желели да изразе покретом. У модерним кореографијама има више изненађења“[47].

[44] „Однос уметничке игре према музици“, излагање Маге Магазиновић на Конференцији на матинеу Школе за ритмику, одржане 27. априла 1922. године у Мањежу, објављено у часопису за уметничку игру "Orchestra" број 8, јесен 1997, стр. 4-6.
[45] „Однос уметничке игре према музици“, излагање Маге Магазиновић на Конференцији на матинеу Школе за ритмику, одржане 27. априла 1922. године у Мањежу, објављено у часопису за уметничку игру "Orchestra" број 8, јесен 1997, стр. 4-6.
[46] Из разговора са Јеленом Шантић вођеног 13.02.1998. године.
[47] Из разговора са Јеленом Шантић вођеног 13.02.1998. године.

Уметничка игра и телевизијски медиј у креативном јединству стварају хибридни формат - плес на екрану, односно телевизијски балет. Уметничка игра, односно жанр балета чије јаке кохезионе силе у спрези обједињују музику, покрет – игру и кореографију, у телевизијској креацији или репродукцији пролази кроз специфичне, овом медију својствене процесе – телевизијску режију, бележење камером и монтажу. На самом почетку поставља се питање да ли посматрањем уметничке игре на телевизији пратимо проширење граница постојећег жанра – да ли је у фокусу нашег разматрања игра у„другом“ медију или је фокус на медију који користи игру као форму уметничког изражавања?

Оно што иницира разматрања у овој дисертацији јесте процес у коме телевизија као медиј са имедијационим тежњама преноса информација прихвата старији, уметнички жанр – балет, или новије облике уметничке игре и различите перформативне праксе, обликује њихову презентацију у медијском простору и уз недвосмислено креативни аспект формира специфичан формат - телевизијски балет.

2.МЕДИЈСКА КУЛТУРА И ТЕЛЕВИЗИЈСКИ ДИСКУРС

2.1.Медијски свет данашњице и место телевизије у њему

Доминантан и незаобилазан облик савремене културе је медијска култура, коју Даглас Келнер (Douglas Kellner) у свом истоименом делу[48] дефинише као такву, игноришући термине „масовне“ и „популарне културе“ јер не жели да културу дели на „вишу“ и „нижу“, „популистичку“ и „елитистичку“. Медијска култура истовремено означава природу и облик садржаја културе, начин производње, дистрибуције и пријема и сви њени облици су, по Келнеру, вредни анализе и критике. Ова синтагма подразумева јединство и природну повезаност културе, медија и комуникација, а суштина је да нема комуникације без културе, нити културе без комуникације. У средишту овог појма ситуирана је „техно култура“ коју чине радио, телевизија, филм, музика и штампани медији. Медијска култура је у свим својим сегментима прожета

[48] Даглас Келнер, *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004.

визуелним знацима и сасвим је природан процес да игра и плес добију своју телевизијску - медијску визуелизацију и на тај начин поред јавног постају и део приватног, кућног амбијента.

Медијска култура јесте преовлађујући начин презентације културе у савременом друштву, те је она сасвим спонтано заменила класичне облике културе који су се раније налазили у центру пажње и имали највећи утицај. Тако визуелне и усмене форме медијске културе све више замењују књижевност, а позориште као место извођења драмске, оперске или балетске представе је потпуно игубило примат као место социјалних догађања и окупљања. Данашњи дискурс преселио се у свет медија и стога их као средства највећег утицаја треба користити како за бележење и презентацију, тако и за стварање културних и уметничких производа. Нови жанрови и формати могу бити инспирисани старим, постојећим, као што је случај са балетом на телевизији, односно телевизијским балетом, или пак да буду продукт новог времена и специфичног начина размишљања које је фрагментарно и распарчано, због константног излагања бројним сензацијама којима смо окружени. Резултат овог другог је недостатак пажње публике, односно конзумената медијских производа за обимне садржаје и потреба ствараоца да емитују своје поруке или уметничке исказе у кратким формама, управо из жеље да се стекне и задржи публика.

„Медијска култура артикулише и друштвена искуства, ликове, догађаје, праксу и дискурсе. Да би деловала на публику, она мора да одговара друштвеном искуству и да се *уклапа* у друштвени хоризонт публике. Стога медијска култура изражава постојеће страхове, наде, фантазије и друге карактеристике свога доба“[49]. Управо ова формулација медијске културе као простора за презентацију културних и уметничких продуката на нови, увек актуелан начин, уз позивање на модне токове, савремен изглед и садржаје, упућује на потребу да се постојећи жанрови не затварају у старе оквире, већ да се осавремењују. Тако се балет измештањем у телевизијски простор медијализује, надограђује, а ток му се убрзава. Најбољи примери уплива популарне културе у старије жанрове јесу ангажовања познатих модних креатора у реализацији сценских и телевизијских оперских и балетских интерпретација - пример ангажовање Рената Балестре (Renato Balestra) за костиме у опери *Пепељуга* у Народном позоришту у Београду; Новогодишњи концерт Бечке филхармоније на коме у преносу за гледаоце у

[49]Даглас Келнер, *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004 , стр. 177.

појединим нумерама наступа балет Бечке државне опере за чије се костиме сваке године ангажује други, светски познат модни дизајнер.

Као што је у деветнаестом веку опера била „филм свог времена“, како каже Миленко Мисаиловић у уводу српског превода капиталног дела Рихарда Вагнера (Richard Wagner) „Опера и драма“[50], а новинарство средином двадесетог века по речима Жан Пол Сартра (Jean-Paul Sartre) постаје „књижевност нашег времена“[51], нови медији, међу којима телевизија у последњим декадама прошлог века има водећу улогу, представљају активне творце стварности. Наиме, самим чином приказивања садржаја, телевизија ствара нове текстове и удаљава се од улоге пуког преносиоца, те постаје креативни стваралац.

Телевизија има веома значајно место у утицајима и креирању друштвених односа, политичких дешавања, али и у усмеравању токова масовне културе и перцепције уметности.

Телевизијски медиј који је преко пола века присутан је у домовима телевизијске публике, карактерише емитовање слика високе резолуције и квалитетног звука, нудећи мешавину снимљеног материјала и преноса уживо и мењајући однос између јавног и приватног, формалног и популарног, националног и интернационалног.

Један од карактеристичних примера медијске анализе је расправа представника британских студија културе[52] Рејмонда Вилијамса (Raymond Williams) који на основу разматрања технолошког развоја телевизије и њеног социјалног утицаја заступа тезу да је овај медиј променио савременио свет, институције и облике друштвених односа[53].

По Вилијамсу, телевизија као медиј који је био резултат научних и техничких истраживања, да би потом постала најбољи начин информисања и забаве, унела је велике промене у свакодневни живот савременог друштва. То су: обрт од техничке иновације ка друштвеном догађају, кроз преображај односа видљивог и гледаног између јавног и приватног живота, што телевизији даје одлике спектакла; измена

[50] Рихард Вагнер, *Опера и драма,* Мадленианум, Београд 2003, XI
[51] Франсис Бал, *Мој медија,* Клио, Београд, 1997, стр.24.
[52] „Студије културе су анимиране субјективношћу и снагом - како се људски субјекти формирају и како доживљавају културни и социјални простор. Студије културе преузимају агенду и начин анализе од економије, политике, медија, комуникологије, социологије, литературе, образовања, права, науке и технолошких студија, антропологије и историје, са нарочитим акцентом на пол, расу, класу у свакодневном животу.“ Цитирано из: Toby Miller, „What it is and what it isn’t: Introducing... Cultural Studies”, *A companion to cultural studies,* Blackwell publishing, Oxford 2001, 2006, стр. 1.
[53] Raymond Williams, *Television-technology and Cultural Form,* Routledge, London, 2003.

институција и облика друштвених односа и повећана мобилност човечанства; начин перцепције реалности, увођењем електронске слике као посредника у перцепцији информација и промоција нове фазе кућне потрошачке економије[54].

Своја промишљања о односу културе и телевизије, у оквиру британских студија културе износио је Џон Корнер (John Corner)[55] и теза коју заступа је да је „телевизија творевина која делује и *центрипетално* и *центрифугално*“[56]. Центрипетална сила телевизије зависи од њене отворености за све што је актуелно и што обележава садашњи тренутак у култури, моди, филму, музици, спорту, те она привлачи и трансформише, прерађује, присваја све ове елементе да би их у свом центрифугалном дејству представила и емитовала на свој начин, у новом руху. Тако се телевизијска културна пракса заснива на дистрибуцији делом прерађеног, а делом оригиналног материјала. На овај начин телевизија изражава и уобличава елементе „националне“ културе, а због глобалне повезаности границе су блеђе, телевизијски, као и културни простор је све отворенији, шири и поприма све изразитије елементе „интернационалног“.

По неким теоретичарима, телевизија нема позитиван утицај на различите облике уметничког изражавања, па тако Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) у свом делу „Нарцисово огледало“[57] гласно говори да овај медиј треба само да региструје стварност, а не и да утиче на њено креирање. Бурдије сматра да на телевизију долазе само они који желе бити опажени, па тако телевизијски екран постаје нека врста нарцисовог огледала, а медиј место нарцисоидне егзибиције. Истина, Пјер Бурдије се у највећем делу ове студије бави расправом о телевизијском новинарству, па је разматрање области уметничке креације у другом плану.

Када је телевизијски систем институцијализован у облику *јавног сервиса*[58] онда је његова улога и задатак да обезбеди довољно садржаја домаће продукције, квалитетне

---

[54] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 387.
[55] Џон Корнер, „Телевизија и култура: обавезе и задовољства“, *Британске студије културе,* Геопоетика, Београд 2001.
[56]Џон Корнер, „Телевизија и култура: обавезе и задовољства“, *Британске студије културе,* Геопоетика, Београд 2001 , стр.262.
[57] Пјер Бурдије, *Нарцисово огледало,* Клио, Београд, 2000.
[58] „Јавни сервис је непрофитна, независна радио-телевизијска организација, основана у име опште јавности и финансирана из јавних прихода, која разноврсним, уравнотеженим, висококвалитетним програмима задовољава потребе највећег могућег броја грађана, односно најшире јавности, непристрасно и без дискриминације“ - цитирано из: Анка Михајлов - Прокоповић, Марија Вујовић: „Наука у програму јавног медијског сервиса Србије“, *Криза и перспектива знања и науке,* Универзитет у Нишу, Филозофски

емисије из културе, науке, образовања, да негује националне вредности и традицију и да обезбеди разноврсне садржаје о свету. У програму јавног сервиса, на тај начин треба ускладити однос између „обавеза“ и „задовољства“[59], односно равнотежу између емисија популарног садржаја које имају већу гледаност и програма из културе, уметности, науке и образовања у шта спада и презентација уметничке игре.

Први програм домаћег јавног сервиса - РТС 1 Телевизија Београд емитује информативни, спортски, филмски и серијски програм, а од музичких садржаја заступљени су само популарни (забавна и народна музика). Други програм – РТС 2 Телевизија Београд има чврсту функцију јавног сервиса са програмима из области културе, уметности, науке, образовања, а за ову тему посебно је интересантан Трећи програм РТС 3 Телевизије Београд (некада РТС дигитал) - Редакција специјализованих програма, који је посвећен искључиво програмима из културе, уметности и науке, са емисијама домаће и стране продукције[60]. Шема Сателитског програма РТС-а обухвата избор најзанимљивијих емисија за дијаспору, из комплетног програма РТС 1 и РТС 2.

Однос јавног сервиса и публике одвија се на нивоу емитер – активни субјект, док комерцијалне телевизије успостављају конекцију са гледаоцем по принципу понуде и потражње, производ - потрошач.

Многи сматрају да је права природа телевизије програм „уживо“, присутност на лицу места или стварање доживљаја да је гледалац део приче у тренутку гледања: „Највећи успех телевизије био је тријумф трансмисије, не инвенције“[61].

„Чак и данас, у време сателитске, кабловске телевизије и интернет видеа, најпривлачнија карактеристика телевизије је емитовање ˈуживоˈ и то пре свега у жанровима као што су вести и спорт“[62]. На самим почецима свог рада, из веома практичних разлога, јер није било могуће снимање програма, телевизијски садржаји су емитовани искључиво „уживо“ и то је била кључна тачка њеног дефинисања која ће оставити значајан траг на сва будућа „читања“ телевизијских порука и разумевање

факултет Ниш, 2012, стр. 354, 355. Раде Вељановски: *Јавни РТВ сервис у служби грађана,* Клио, Београд, 2005, стр.28.

[59] Џон Корнер, „Телевизија и култура: обавезе и задовољства“, *Британске студије културе,* Геопоетика, Београд 2001, стр. 261.

[60] РТС 3 Телевизије Београд емитује емисије и концерте у продукцији РТС, а други део су откупљене емисије стране продукције новијег датума.

[61] Цитирано у: Jonathan Sterne, “Television under construction“, *Critical concepts in media and critical studies*, London, New York, 2003, стр.38.

[62] Цитирано у: Jonathan Sterne, “Television under construction“, *Critical concepts in media and critical studies*, London, New York, 2003, стр.38.

телевизијског дискурса. Природа оваквог емитовања захтева актуелност, те садржаје и информације за „потрошњу“. Чак и уметничка дела која су се у то време изводила, одлазила су бесповратно у етар јер нису могла ду буду „забележена“. Тек увођењем поступка снимања, са могућношћу да се забележи уметнички израз, било је могуће размишљати о телевизијског продукту као уметничком делу које може да се поседује, реемитује, поново погледа.

2.2 Телевизија као медиј за креативно изражавање

Један од теоретичара који је размишљао о уметничкој природи телевизијског медија је Борис Грабнер, који је још пре скоро четврт века истицао да телевизија по својој природи није уметнички медиј, али да са невероватном лакоћом спаја елементе других медија и уметности. Тако неуметнички медиј твори уметничке врсте као што су телевизијска драма, телевизијска опера и балет. Због тог укључивања других садржаја, форми и облика „често се чини да телевизија уопште нема свој језик - ипак она је само телевизија и развила је посебну форму изражавања која је само њена“[63].

Телевизијске форме поседују интермедијални карактер[64] јер се у медију који је формиран првенствено са идејом за имедијалним, актуелним и истовременим преносом садржаја, обрађују уметничке форме оригинално настале у другом медију. Самим тим, телевизија се не ограничава на елементе једне уметности у приказивању, обради елемената или стварању свог, уметношћу инспирисаног продукта, већ често спаја и елементе различитих уметничких облика. Телевизијској мултимедијалности претходи интермедијалност.

Употреба израза „интердисциплинарно“ у уметности подразумева обједињавање утицаја на методе истраживања у различитим уметничким дисциплинама и испитивање односа између њих. Поред уметничких, у овај однос укључене су и релевантне научне и техничке дисциплине[65]. Многе савремене уметничке активности подразумевају интегрисање традиционалних уметничких родова као што су сликарство, скулптура, музика, поезија, позориште, па се тако „микстмедија“ и „мултимедија“ користе као синоними. Међутим, први израз се чешће користи за дела сачињена од материјала као што су уљане боје, тканине, песак, метал, дрво, док се други примењује када су у питању перформанси који комбинују музику, игру, филм, светлост, звук. Пошто у оваквим уметничким идејама и продуктима не долази само до комбиновања различитих уметничких дисциплина него и до мешања медија у оквиру једне дисциплине, која најчешће задржава своје традиционално име, Владан Радовановић сматра да је израз

[63] Борис Грабнер, „Телевизијски језик“, *РТВ теорија и пракса,* 29/82, 1982, стр. 155.
[64] Интермедијалност као поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други. Мултимедијалност – постојање различитих уметничких облика у једном интегралном медију.
[65] Владан Радовановић, „Интердисциплинарно и трансмедијално у уметности“, *Трећи програм,* Зима 1979, стр. 469.

„интермедијално“ погоднији од „интердициплинарно“. Он каже да „интермедијално“, слободније схваћено, заједно са микстмедијем и мултимедијем представља систем интеракција између медија, уметности и наука. Зависно од степена мешања и проширења могуће је разликовати извесна стања њихових односа“[66]. Овако обједињени медији не губе своје интегритете, границе делимично ишчезавају а обухваћени елементи се не посматрају одвојено, упоредо, већ у целости природног стапања. Поред израза „полимедијално“ који означава стапање медија и по природи је ближи мултимедију него микстмедију[67], Владан Радовановић је увео и израз „средишно“ који је сродан са Хигинсовим (John Higgins) термином „интермедијално“ - медиј између медија. „*Средишно* означава врсту идеја никлу између постојећих медија, подједнако удаљену од сваког од њих и неизразиву ниједним од њих у потпуности“[68].

Аутори који су се практично и теоријски бавили проблематиком телевизије и уметности средином прошлог века, сматрали су да музика чији је садржај у првом плану и примарно визуелни медиј као што је телевизија, не представљају увек савршено јединство, јер музика својом лирском природом може да представља застој, док драмско дело и динамичан медиј теже константном наративном току[69]. Ипак и опера и балет, као музичко сценска дела, поред музичке основе подразумевају сценичност и значајан визуелни аспект тумачења, па је оваква врста „преношења“ корисна за природно унапређење како новог медија, тако и примарног жанра – балетске уметности.

У свом тексту „Телевизија и опера“ (Television and Opera) Кенет Рајт (Kenneth Wright) сматра да без обзира што многи љубитељи опере мисле да телевизија и не треба да покушава да представља оперу, ипак за овај поступак постоје три оправдања: прво, чињеница је да је опера уметничка форма која подразумева савезништво музичког и визуелног аспекта, јер су композитор и либретиста замислили своје дело да поред тога што се слуша, треба да буде „гледано“, да би ужитак био потпун. У том смислу телевизија је као медиј потпуно легитимна. Други разлог је што опера као жанр обухвата велики број музичких ремек дела која заслужују да буду екранизована и на

[66] Владан Радовановић, „Интердисциплинарно и трансмедијално у уметности“, *Трећи програм,* Зима 1979, стр. 469.
[67] Владан Радовановић, „Интердисциплинарно и трансмедијално у уметности“, *Трећи програм,* Зима 1979, стр. 469.
[68] Владан Радовановић, „Интердисциплинарно и трансмедијално у уметности“, *Трећи програм,* Зима 1979, стр. 469.
[69] Kenneth A. Wright, “Television and Opera”, *Tempo, New Series*, No.45 (Autumn, 1957), Cambridge University Press, стр. 8-14. http://www.jstor.org/stable/943458. Приступљено 18.03.2013.

крају, телевизија има функцију демократизације уметности, јер значајна остварења постају доступна слојевима људи који никада нису отиши на концерт, оперску или балетску представу[70]. Све ово може се пренети и на поље балета, односно посматрање уметничке игре у телевизијском простору. Балет је музичко-сценски жанр коме је слика још потребнија јер изражајна средства укључују само музику и игру, без речи.

У посматрању телевизије као уметничке форме, један од првих који су се професионално опробали у новом медију, Руди Брец (Rudy Bretz) пита се да ли је телевизија заиста нова уметничка форма или је само медиј за трансмисију и дистрибуцију других уметности[71]. Већ тада, средином прошлог века, он истиче њен квалитет за „имедијацију“ – појам који ће теоретичари с краја двадесетог века повезати уз процесе ремедијације и хипермедијације о чему ће касније бити речи, те спонтаност и актуелност. То је могућност која се пружа гледаоцу да увек присуствује догађају који се дешава у тренутку гледања. Брец сматра да овакав доживљај никада не може да има филмска публика, због природе филмског медија, филмског начина снимања и монтаже. Телевизија, у том смислу ипак нуди могућност приказивања тока, а извођење не губи ништа од актуелности и спонтаности. „Када телевизија функционише као медиј који преноси извесне визуелне уметности, она делује и као стимилус за њихов развој. На тај начин она доприноси поновном рођењу уметничког жанра, а то је најочигледније на примерима плеса, балета, пантомиме, опере као и других уметности које су оригинално доступне уском кругу гледалаца“[72].

За разлику од Рудија Бреца који даје примат телевизији над филмом у процесу адаптације уметничких жанрова, о телевизији као скромном џину[73] писао је Маршал Меклуан и само једну деценију после појаве телевизије он не изражава позитивно мишљење о овом медију. Меклуан сматра да је телевизијска слика визуелно „танка“, није фотографија и сиромашна је подацима. Гледаоцу се нуди слика која садржи три милона тачкица у секунди, а од тога је он спреман да прими само неколико десетина, од који одмах слаже своју верзију. На тај начин гледалац телевизијског мозаика несвесно реконфигурише тачке у апстрактно уметничко дело. Као и у било ком мозаику, трећа

[70] Kenneth A. Wright, “Television and Opera”, *Tempo, New Series*, No.45 (Autumn, 1957), Cambridge University Press, стр. 8-14. http://www.jstor.org/stable/943458. Приступљено 18.03.2013.
[71] Rudy Bretz, “TV as an Art Form“, *Hollywood Quarterly*, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1950), University of California Press, стр. 153 – 163, http://www.jstor.org/stable/1209446 . Приступљено 18.03.2013.
[72] Rudy Bretz, “TV as an Art Form“, *Hollywood Quarterly*, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1950), University of California Press, стр. 159, http://www.jstor.org/stable/1209446 . Приступљено 18.03.2013.
[73] Marshall McLuhan, “Television – the timid giant“, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol II, London, NY, 2003.

димензија недостаје, те се додаје поставком сценографије. „Као контраст филмском кадру, многи редитељи говоре о телевизијској слици као о слици *ниске дефиниције*, у смислу да нуди мало детаља и низак ниво информација, као цртани филм“[74].

Шта је уметничко на телевизији? Да ли је телевизија медиј за уметничку експресију? Мишљења теоретичара и телевизијских посленика су подељена.
Примере ставова о уметничкој природи телевизије др Снежана Николајевић износи у својом тексту „Телевизија - уметност и / или занат?“[75]

У овој студији издвојено је мишљење писца, драматурга, телевизијског редитеља и теоретичара Слободана Новаковића који је сматрао да телевизија „још увек (или заувек?) није изградила свој језик са посебним одликама, већ се задржала на нивоу говора. Суштинску одлику телевизије којом се она разликује од других медија Новаковић види искључиво у њеној могућности да преноси догађај“[76]. Новаковић даље инсистира да нам „документарна и неметафорична природа ТВ медија одузима право да се бавимо *уметношћу* бавећи се телевизијом, али нам за узврат нуди богату компензацију: да се непосредно бавимо разноликим информацијама“[77]. Новаковић као стваралац који је радни век посветио телевизији, у својим разматрањима инсистира да је телевизијски пренос једина аутентична форма и да комуницирамо са светом захваљујући догађајима који се одвијају непосредно пред телевизијским камерама, а у томе нема пуно уметности. С обзиром на постојање дијаметрално супротних ставова да телевизија треба само да бележи, да није и никада не може да буде „уметнички медиј“ и да је телевизија у свим својим сегментима управо уметнички медиј треба пронаћи „златну“ средину. Телевизију треба посматрати као медиј са пуно могућности који с једне стране кроз информативни програм и процес обраде и преношења информација испуњава своју примарну имедијациону фунцију, а исто тако захваљујући уметничком, музичком и програму посвећеном култури, поред информације, има простора и за кретивно представљање, изражавање и стварање потпуно нових форми уз коришћење експресивних средстава визуелног медија.

---

[74] Marshall McLuhan, “Television – the timid giant“, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol II, London, NY, 2003, стр.24.
[75] Снежана Николајевић – „Телевизија – уметност и / или занат?“, *Телевизија – умеће и /или уметност*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2015.
[76] Снежана Николајевић – „Телевизија – уметност и / или занат?“, *Телевизија – умеће и /или уметност*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2015, стр. 11.
[77] Слободан Новаковић, *Човек, медиј,* Прометеј, Нови Сад, 1998, стр.89.

На овакво посматрање надовезује се теоријско - аналитички приступ Борислава Станојевића који свеукупност програмских облика озбиљне музике на телевизији дели на информативне и креативне телевизијске емисије[78]. По овој категоризацији информативне музичке емисије би обухватиле снимке и директне преносе извођења музичког дела, документарне и све емисије образовног типа са циљем популаризације уметничке музике[79]. Креативне емисије подразумевају „стваралачку аудиовизуелизацију (што укључује и адаптацију) музичких дела која нису писана специјално за ТВ медиј, при чему телевизијске емисије овог типа за сада не би требало ценити према интенцији, већ искључиво према уметничком резултату“[80], те стваралачку визуелизацију музичко-телевизијских дела специјално писаних за телевизијски медиј, уз пуно познавање суштине везе музике и телевизије која се може успоставити, као и средстава уметничке експресије. На овај начин, како истиче Станојевић „телевизија би се најзад одрекла своје пасивне улоге *свевидећег ока* и укључила се равноправно у савремена уметничка истраживања“[81]. Такође, Станојевић не пориче креативност информативних емисија, већ се по њему оне само разликују у квалитету „креативног“ приступа и то у односу: интелигенција и интуиција, па тако „информативни прилаз“ има „креативност дискурзивне, теоријске, па и филозофске природе, док се у креативном прилазу ради о поетици, о креативности превасходно уметничке природе“[82].

Однос музике и њене телевизијске транспозиције може се посматрати из социолошког, психолошког, естетичког, драматуршког и музиколошког аспекта. Управо овај последњи истиче да је утицај телевизије на музику све интензивнији и сложенији и „огледа се некада у јасним а понекад у врло скривеним видовима, који се крећу од незнатних прилагођавања већ постојећих дела законитостима телевизијског медија, до стварања нових форми у којима телевизијски начин мишљења утиче и на сам композиторски поступак“[83]. Све ово може да се преслика и на поље исказивања и

[78] Борислав Станојевић, „Програмски облици озбиљне музике на телевизији“, *РТВ Теорија и пракса* бр. 47, Радио телевизија Београд, 1987, стр. 51-66.
[79] Синтагма уметничка музика може да се изједначи са синтагмом уметничка игра.
[80] Борислав Станојевић, „Програмски облици озбиљне музике на телевизији“, *РТВ Теорија и пракса* бр. 47, Радио телевизија Београд, 1987, стр. 65.
[81]Борислав Станојевић, „Програмски облици озбиљне музике на телевизији“, *РТВ Теорија и пракса* бр. 47, Радио телевизија Београд, 1987,стр.66.
[82] Борислав Станојевић, „Програмски облици озбиљне музике на телевизији“, *РТВ Теорија и пракса* бр. 47, Радио телевизија Београд, 1987, стр.66.
[83] Снежана Николајевић, *Екран српске музике,* Радио телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС - Сектор за издавачку делатност, Београд, 2003, стр. 21.

преношења уметничке игре у телевизијски простор. Такође важно је питање, не само колико телевизија утиче на музику и игру, већ колико ове уметничке форме, жанрови и специфичан језик утичу на телевизијски израз и ангажовање одређених средстава у циљу дочаравања и креирања. Такође, значајно је питање како се конципира програмска политика и које место добијају садржаји уметничке игре, а затим и какав је резултат транспозиције, презентације и комуникације, да ли је порука послата, како је прочитана и која је гледаност програма ове врсте?

2.3. Хибридност, жанр, формат

Телевизија као медиј који у реализацији програмских идеја спаја технологију и уметност, прихватањем и обрадом „старијих“ жанрова формира своје карактеристичне хибридне форме. Телевизијски балет је интермедијална творевина која подразумева наменско писање музике или избор већ настале музичке основе која ће бити кореографисана и режирана искључиво за телевизију. То је *хибридни формат* који у себи обједињује различите уметности и обликотворне принципе, а користи изражајна средства свог медија.

Појам *хибридности* који у свом првобитном значењу води порекло из биологије и односи се на укрштање различитих биљних и животињских врста, на полигону филозофије, естетике, теорије уметности, медија и студија културе објашњава полазишта која нису дисциплинарно једнозначно ситуирана већ се препознају у „неодређеном, отвореном и променљивом простору и времену реаговања на некохерентне стимулусе актуелних теорија, студија уметности и култура”[84]. У конкретном случају ове теме *хибридност* телевизијског жанра се заснива на отворености за креативна уобличавања од стране композитора, кореографа, сценографа, редитеља, монтажера, односно од разнородних медија на истом путу - формирања специфично телевизијског жанра.

С обзиром да је телевизијски балет настао као спонтана варијантност представљања балета на телевизији, односно као виши ступањ креативног преношења покрета у визуелни медиј, онда је јасно да његов настанак није резултат разрађених теоријских начела пре стицања искуства и праксе, већ се теоријски постулати формирају „у ходу“ паралелно са развојем и представљањем жанра.

По угледу на „ хибридизацију бића“ која указује на сложеност људског живота, Антонио Негри (Antonio Negri) је поставио општу концепцију хибридизације у области политичке расправе друштва: „Постоје хиљаде начина хибридизације бића, мноштво начина да се то учини, јер атоми који сачињавају тело су многоструки - када се комбинују међу собом и са мноштвом атома они сачињавају друга тела, а свет је тиме

[84] Мишко Шуваковић *Дискурзивна анализа,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 327.

створен. Са ове тачке гледишта принцип бића је баш принцип хибридизације“[85]. Негри истиче да је људска појавност многострука, од физике, биологије, преко политике, до историје и политичких утопија. У томе су кључне „хибридност“ и „хибридизација“. По Негрију, хибридизација је основа за разликовање и пресецање граница мноштва. Исто тако она је у бити сачињавања и функционисања уметности, уметничких дела у којима се комбинују различити жанрови и медији.

У свом тексту о европским студијама културе Пол Мур (Paul Moore) истиче да је хибридност стање свих култура, те да старији народи и земље, на пример Европа имају велики капацитет разноврсности културних утицаја[86].

Жанровско одређење је „позајмљено“ из теорије литературе а односи се на дефиницију жанра „као групе сличних дела која се могу свести на одређену формулу, односно скуп карактеристика повезаних и уређених у модел - дефинисану структуру“[87]. „Назив жанр долази из француског језика (фр.genre) и потиче од грчке речи ‘генос', односно латинске 'генус’ у значењу род, врста, тип. Као опште прихваћени термин у науци о књижевности, жанр се употребљава тек од двадесетог века када су га руски формалисти преузели из француске терминологије. Од тада он почиње полако да потискује старије термине род и врста. Сва три термина означавају оно што је опште у појединачном, или оно заједничко у скупу различитих објеката, а разлика међу њима тиче се величине скупа појмова у оквиру којих се опште, односно заједничке особине посматрају: врсте су појмови мањег обима и сиромашнијег садржаја, док су родови појмови најширег обима, и изнад њих је само појам књижевности; жанр се најчешће користи као синоним врсти“[88].

Аналогно процесима у природи, сваки нови пример преобликује жанр, сваки нови текст својим специфичностима мења систем, па тако еволуција жанра иде у недоглед. У својој књизи *Мелодрама није жанр* Невена Даковић истиче да је модерно доба обележено је парадоксалним односом спрам „жанра“, те издваја мишљење Бенедета Крочеа (Benedetto Croce) који на теоријском плану негира оправданост жанровске деобе, јер „уметничко дело је експресија интуитивног, оригиналан и особен

[85]Мишко Шуваковић,, *Дискурзивна анализа,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 326.
[86] Paul Moore, „European Cultural Studies“, *A companion to cultural studies,* Blackwell publishing, Oxford 2001, 2006, стр. 298.
[87] Невена Даковић, *Мелодрама није жанр,* Прометеј, Нови Сад, Југословенска кинотека, Београд, 1994, стр.21.
[88] Дејан Милутиновић, *Историјска поетика детективске приче*, докторска дисертација, рукопис, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш, 2012, стр.11.

чин, као и само изражавање, а непостојање два идентична чина експресије негира и постојање два слична дела која би конституисала жанр“ [89].

Музички жанр је категорија која идентификује музичка дела, сврстава их у одређену групу композиција које деле исте принципе и законитости. Музички жанр треба разликовати од *музичког облика* и *музичког стила,* мада се често ови термини и њихове презентације преплићу, преклапају и замењују. Композиције могу припадати истом жанру, али се разликовати по облику, некада могу имати сличну форму, али се разликовати у жанру. Музички жанр може бити дефинисан техникама компоновања и реализације, стиловима, контекстом, садржајем, духом, географском категоријом, социјалном функцијом и медијима у којима се репрезентује или настаје. Такође, ширина жанра може да услови постојање *поджанра* или *наджанра (метажанра)* „као жанр којему је објекат већ један постојећи жанр“[90].

У музичкој уметности често се мешају типови облика и жанрови, али у *Науци о музичким облицима*[91] теоретичари музике - Душан Сковран и Властимир Перичић творе јасну дистинкцију: „Типови облика представљају - по природи ствари - шеме изведене из великог броја постојећих дела уочавањем извесних заједничких карактеристика у њиховој структури, али то не значи да ће се све те карактеристике појавити у сваком делу односне врсте“[92]. Они јасно раздвајају *апстрактни облик* - шему која у општим потезима означава формални план музичког дела (нпр. А Б А) и *конкретни облик*, другим речима врсту, род, *жанр* музичког дела које карактеришу број и избор инструменталних или вокалних извођача, карактер музике, темпо и такт, намена и стил дела и евентуална сарадња са другим уметностима. Дакле, одредница жанра је много шира од означавања музичког облика или стила. „Многи *облици* којима се наука о музичким облицима бави у ствари су жанрови, а не одређени типови облика, иако су неки формални типови заиста везани уз одређене жанрове и обратно“[93]. Стога у пракси, често вокални и музичко-сценски облици у које спада балет, не представљају

[89] Невена Даковић, *Мелодрама није жанр,* Прометеј, Нови Сад, Југословенска кинотека, Београд, 1994, стр. 21.
[90] Невена Даковић, *Мелодрама није жанр,* Прометеј, Нови Сад, Југословенска кинотека, Београд, 1994, стр. 14.
[91] Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1986.
[92]Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 198,. стр.9.
[93] Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1986, стр.9.

специфичне формалне типове, већ жанрове који носе себи својствене, а не структуралне каратеристике. То су однос текста и музике, извођачки апарат, садржај и намена дела, медијска репродукција или продукција, док им формална грађа може бити разноврсна.

Дејвид Мек Квин, теоретичар телевизије овај медиј означава као „високожанровски“. У овој области жанр се одређује на основу посебних конвенција којима се служи, а те конвенције укључују ликове, заплет, амбијент, костиме и реквизите, музику, осветљење, теме, дијалог, визуелни стил[94].

„Жанр одражава владајућа мерила одређеног друштва, међутим, попут тих мерила, жанрови нису ни непомерљиви, нити непроменљиви. Тако се жанр мења, јављају се поджанрови, те сасвим нови жанрови. Оно што је ‘нормално’, ‘прихватљиво’ и ‘конвенционално’ једне године, неколико година касније може прерасти у клише, у нешто превазиђено и неприхватљиво. Новине су једнако важне за успех жанра као што су и понављања и коришћење конвенционалних елемената“[95].

Тако и Џон Фиск примећује да жанр пружа две особине које свака роба мора да има - то су стандардизација и осећај познатог с једне и разноликост, с друге стране[96]. Одређени жанр има своје трајање у телевизијском простору управо онолико колико је креативан, иновативан и занимљив, а у тренутку када постаје превазиђен он се модификује или потпуно укида.

Израз *формат* је све чешће у употреби када се говори о одређеним телевизијским програмима, па се у замену за термин емисија најчешће користи израз „формат“. Ова дефиниција је широка због садржаја које обухвата, блиска је термину „жанр“, али се најчешће односи на генерални облик - изглед телевизијског шоуа - емисије, а мање на његову жанровску припадност. Формат представља преовлађујући стил и поставку шоу програма који се касније развија у монтажи уз помоћ техника постпродукције. Алберт Моран (Albert Moran) је био један од првих теоретичара телевизије који је дефинисао формат као скуп непроменљивих елемената у оквиру серијског програма, са променљивим елементима у појединачним епизодама[97]. Такође израз „формат“ се користи код брендираних програма са заштићеним ауторским

[94] Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 43.
[95] Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 45.
[96] Цитирано у Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 45, према John Fiske, *Television culture*, Routledge, London, 1987.
[97] Albert Moran, Justin Malbon, *Understanding Global TV Format*, Intellect, Bristol UK, 2006.

концептима који се развијају на различитим телевизијама широм света, с тим што се додају елементи специфичних националних карактеристика. „Формат представља оквир доступан на интернационалном телевизијском тржишту који се лако усваја и реплицира. То је програмски концепт, списак правила или конвенција за креирање одређеног програма“[98]. Жанр постаје формат онда када захваљујући својим посебним одликама постане симбол врсте и не представља само део групе која реперезентује жанр већ добија самосталност формирања имена на основу себи својствених карактеристика и резултата. У садашњој телевизијског пракси најприсутнији типови формата су у жанру шоу програма, „reality“ програма, емисија такмичарског карактера и „талент шоу програма“. Телевизијски формати везани за плес су актуелни такмичарски формати као што је серијал „Плес са звездама“. Одређена емисија или серијал могу бити дефинисани као формат уколико су стекли популарност, трајање, себи својствене елементе и специфичне карактеристике изражавања.

[98] Tasha Oren, Sharon Shahat, *Global Television Formats - Understanding Television Across Borders*, Routledge, NY, London, 2012, стр.2.

2.4. Телевизијска порука и њено тумачење: текстуалност, знак, код, кодирање и декодирање

Телевизија као средство масовне комуникације је медиј у чијој је природи слање поруке која је специфична, јер су њени основни градивни елементи нераздвојиви: визуелност и аудитивност. Еманципацијом слике телевизија добија статус дела, због комуникације поседује карактеристике текста који се чита, а уметничко-естетичка надградња садржаја додаје и епитет „уметничког“. Границе између различитих уметности које се синтетишу у овом медију често нису јасне, те и анализе нуде могућности сагледавања различитих елемената.

Процес општења посредством телевизије доводи до одређеног резултата, до естетског продукта, али не нужно затвореног у границе свог микрокосмоса. Кретање елемената телевизијског текста је активно, веома покретљиво и разноврсно. Комуникација је константна, са различитим читањима која зависе од тренутка емитовања, програма на коме се одређени садржај представља, одабира циљне групе којој је програм намењен и публике која га заиста конзумира. Умберто Еко (Umberto Ессо), теоретичар који се бавио питањима семиотичке анализе телевизијских проука, поставља питања: „Када пошаљем поруку, шта различите индивидуе, у различитим срединама, у ствари примају? Да ли примају исту поруку, сличну или потпуно различиту?“[99] Он закључује да се иста порука различито чита када се шаље различитој публици.

Семиотика као наука о знацима има значајну примену у дефинисању структура и односа у теорији медија и студијама културе. Семиотичка анализа концентрише се на критичко дешифровање идеолошког значења и разликује две равни *денотативну* и *конотативну*[100]. Денотативно је очигледно, природно, оно што се јасно види па у случају телевизије може да подразумева детаљан опис предмета, људи, одеће, говора, музике, амбијента, угла камере, следа кадрова, врсте и темпа монтаже. Конотативно је скривено значење које треба ишчитати и препознати, а конотативна анализа је

[99] Umberto Eco, “Towards a semiotic inquiry into the television message”, *Television – critical concepts in media and cultural studies,* Vol II , London, NY, 2003, стр. 4.
[100] Rowland Lorimer, *Масовне комуникације,* Клио, Београд, 1998, стр. 269.

углавном двосмисленија и отворенија за тумачење. Такве равни присутне су и у савременим транспозицијама плеса и у креирању музичке и балетске уметности на телевизијском екрану. Савремени гледалац суочен је са бројним знаковима, свесним или несвесним тумачењем различитих текстова, који су због сталног прожимања у интертекстуалном односу и стога је природно да се уметничка игра, односно плес, као језгро различитих перформативних пракси, претаче у „визуелно ткиво“ специфичних медијских технологија.

Текст као наслеђе стуктурализма етимолошки потиче од речи *ткање* и дефинише се као поље сила између аутора и реципијента. Тако се појам концепта *текста* премешта од лингвистичког појма, ка семиолошком, а затим медијском пољу. По неким естетичарима и теоретичарима уметности сврсисходнија је замена појма *дело* у *текст* јер дело треба да има чулну представу а текст подразумева и спољашњи однос у комуникацији [101]. „Текстом се, у најопштијем смислу, може назвати сваки затворени и аутономни поредак знакова било које врсте и облика или начина појавности“[102]. У постструктурализму текст је сваки рад са знаковима који добијају своје значење на основу сопственог односа са другим знаковима и текстовима. Текст може бити слика, музичко дело, телевизијска емисија, а њихов садржај се не гледа и не слуша, већ се ишчитава. Овакво „читање“ не представља само способност да се идентификују извесни знакови, већ и субјективан капацитет да се они ставе у међусобне односе и у односе са другим знаковима. Стога је и у анализи балетског уметничког дела на телевизији веома логично да се оно може дефинисати као текст због константне комуникације у процесу емитовања. Текстови су у међусобној комуникацији па тако интертекстуалност представља све што један текст доводи у везу са другим, а могући су и цитати уз дослован или недослован третман. Метатекстуалност је присутна у случају када један текст коментарише други, па је тако и „римејк“ врста метатекстуалности.

У својој студији *Remediation - Understanding New Media*[103], Болтер и Грусин истичу да теоретичари друге половине 20. века константно поричу способност слике да

[101] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006.
[102] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 451.
[103] David Bolter Jay, Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, First MIT Press paperback edition, 2000, стр. 32.

пружи директнију презентацију света од писане или говорене речи[104] и да се њихов приступ заснива на сталном покушају „текстуализовања“ да би се слика, па и телевизијска слика ставила у дискурс постструктуралистичке стратегије. Стога Болтер и Грусин издвајају теорију Вилијама Мичела (William J. Mitchell) који покушава да разреши дихотомију између слике и речи формирањем новог хибридног појма *слика-текст* (imagetext). Ипак, закључак је да ова „сликовна теорија“ ипак више асимилује слике у речи, него што је то случај у супротном смеру[105].

Када се гледа телевизијска емисија или балетски телевизијски исказ, није довољно посматрати га и „читати“ као извојено дело, као што то чинимо са књигом или филмом, јер телевизијски програм има свој ток и свака емисија одређени контекст у њему. Стога осим издвојеног формата треба узети у обзир емисије које јој претходе и оне које ће уследити, као и програм и термин емитовања. Програмска шема је жив организам са својом динамичком кривуљом и пулсирајућим ефектима.

Теоретичари студија културе и телевизије Џон Фиске (John Fiske) и Џон Хартли (John Hartley) у својој књизи *Reading Television,* која је имала два издања у размаку од четврт века (1978. и 2003.), разматрају начине рецепције и „читања“ телевизијског програма са примерима различитих жанрова и формата који су постојали током дуге и значајне историје британског јавног сериса (BBC)[106]. У својој анализи и они се везују за лингвистички приступ и параметре, с тим што истичу да телевизија као продукт модерног индустријског друштва користи начин изражавања који је ближи говорном него писаном језику. „Писана, а нарочито штампана реч делује кроз и промовише конзистенцију, наративни развој од узрока до ефекта, универзалност и апстрактност, јасноћу и уједначеност тона. Телевизија је са друге стране ефемерна, епизодична, специфична, конкретна и драматична“[107]. Телевизијски дискурс који је у директној вези са природом говорне речи, на тај начин инспирише ове ауторе да анализирају телевизијску поруку као екстензију говорног језика.

---

[104] По Болтеру и Грусину то су Жак Дерида (Jacques Derrida) у делу „Of Grammatology“ (1976) и Нелсон Гудман у делу „Languages of Art“ (1968).

[105] David Bolter Jay, Richard Grusin, *Remediation – Understanding New Media*, First MIT Press paperback edition, 2000, стр. 32.

[106] Експериментални програма BBC-а функционисао је од 1932. до 1936. године. Званичан програм почео је са радом новембра 1936. године, да би био прекинут септембра 1939. године. Програм није емитован током трајања Другог светског рата, да би био поново „оживљен“ јуна 1946. године.

[107] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр. 3.

Свака телевизијска форма има своју поруку, а када се она сагледава треба разумети идеју и намеру пошиљаоца, објективну структуру поруке и реакцију реципијента. У есеју *Ка семиотичком тумачењу телевизијске поруке*[108] Умберто Еко износи резултате свог истраживања у које су укључени телевизијски садржаји означени као систем знакова који је видљив у односу пошиљалац - прималац. По њему, систем знакова није само систем средстава већ и систем значења. Телевизијска порука је објективни комплекс знаковних средстава саграђених на основама једног или више кодова и има за циљ да пренесе значење и да га интерпретира, на основама истог или других кодова. Под *кодом* се подразумева систем комуникативних конвенција парадигматски сједињених у парове. Од основних елемената могуће је сачинити „секундарне кодове“ или „поткодове“ те њихова употреба трансформише процес денотације у процес конотације. Основни кодови су: иконички, лингвистички и звучни, који најчешће формирају комплетну телевизијску поруку. Као таква она се састоји од слика, музичких тонова или звукова и вербалних конструкција.

Дубравка Валић Недељковић у својој студији посвећеној новинарским жанровима[109] наводи поделу Кристијана Меза (Christian Metz) која се односи на кинематографски језик као скуп кодова и поткодова „који нису једнако специфични, па међу њима постоји одређено степеновање. Неки од њих својствени су сличним језицима, а неки само кинематографском медију“[110]. Не налазе се у сваком појединачном телевизијском *mediaoutput-u*[111], али се налазе искључиво у телевизијском програму и филмовима. Од три основна степена специфичности кинематографских кодова на најнижем су *иконичко-визуелни* кодови карактеристични за фотографију, фигуративно сликарство, фотороман, стрип, телевизију и филм: *фотографски код* својствен је фотографији, фотороману, а у филмској и телевизијској слици овај код се односи на углове камере, планове, дубину, оштрину, док је *постављање слике у секвенцу*, као монтажни поступак, заједнички код за филм и телевизију. Виши ниво представљају *кодови покретних слика* који дефинишу структуру анимираног филма, филма и телевизије, а на највишем степену специфичности су кинематографски кодови својствени само филму и телевизији и „карактерише их механичност, покретност и

[108] Umberto Eco, “Towards a semiotic inquiry into the television message”, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol II ,London, NY, 2003.
[109] Др Дубравка Валић Недељковић, *Новинарски жанрови,* http://novinarska-skola.org.rs/vodic/zanrovi/Novinarski%20zanrovi.pdf, стр.44. Приступљено 12.03.2016.
[110] Кристијан Мез, према Дубравка Валић Недељковић.(Christian Metz, *Language and Cinema*, Walter de Gruyter, Ghent, 1974.)
[111] TV Mediaoutput - телевизијски, медијски садржај од најавне до одјавне шпице.

многострукост. Манифестују се све конструкције везане за покрет слике, као и за покрет у слици“[112]. Кристијан Мез такође истиче да „у оквиру визуелне поруке не морају и сви кодови да буду визуелни, а иако се код манифестује у визуелној поруци не значи да се неће манифестовати и на други начин“[113]. Његов закључак је да не треба супростављати визуелно и вербално, а као један од примера наводи се дело класичне музике које има своју аудитивну, вербалну и визуелну компоненту у виду графичког приказа[114].

У својим анализама Фиске и Хартли се ослањају на трипартитни концепт Фердинанда Сосира (Ferdinand de Saussure)[115] у коме *означитељ* као физички објекат, звук, писана реч или слика и *означено* као ментални концепт који није у неопходној вези са означитељем, заједно стварају *знак. Иконички* или *мотивисан знак* представља природну везу између означитеља и означеног. Уколико слика или порука нису јасно, реалистично приказане, те морамо да укључимо свестан интерпретативни процес који ангажује машту и меморију, онда се и на телевизији користе исте методе као и на филму, у процесу конотације значења које се постижу одређеним кадром и углом камере, осветљењем, употребом музике и монтажном динамиком.

Лингвиста Роман Јакобсон (Роман Осипович Якобсон) дефинисао је шест комуникативних функција језика, односно врста знакова на основу којих може да се опише вербална комуникација, а који могу да се пренесу и у дискурс телевизијских дела. То су: 1. *Референтна функција* као најчешћа у језику којом се описује доминантан однос између знака и референта или објекта. То је дескриптивна тврдња ситуације, објекта или менталног стања. 2. *Емотивна функција* која подразумева однос између знака и оног који кодира поруку и изражава њихов став према субјекту поруке. 3. *Конативна функција* однос између знака и оног који декодира поруку. Императивне команде су поруке у којима је конативна функција најјасније доминантна 4. *Поетска функција* - фокус је на самој поруци и најчешће се односи на слогане који се римују и користе у промотивне сврхе. *5.Фатичка функција* је језик у служби комуникације, а у телевизијским програмима често је у употреби, вероватно због удаљеног односа емитера и гледаоца. 6. *Металингвистичка функција* односи се на појаве када језик

[112] Кристијан Мез, према Дубравка Валић Недељковић, (Christian Metz, *Language and Cinema*, Walter de Gruyter, Ghent, 1974.)
[113] Christian Metz, *Language and Cinema*, Walter de Gruyter, Ghent, 1974, стр.34.
[114] Christian Metz, *Language and Cinema*, Walter de Gruyter, Ghent, 1974.стр. 36.
[115] Швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир који се сматра оцем европске семиотике.

говори о језику, на пример као литерарна критика, а телевизијски програм је у овој функцији када се телевизијски програми односе на телевизијске поруке.

На сличан начин и Стјуарт Хол (Stuart Hall) дефинише комплексан телевизијски знак који је „сачињен од комбинације два типа дискурса - визуелног и слушног и постаје иконички знак зато што поседује неке од карактеристика ствари које реперезентује“[116]. Управо овај теоретичар студија културе у свом есеју „Кодирање/декодирање“[117], поставља системе значења, да би доказао како се телевизијске поруке *кодирају* (производе), а затим *декодирају* (како их гледаоци схватају). Основни задаци су слање, примање и употреба или „трошење“ поруке. Али, ако не постоји „значење“ неће бити ни употребе поруке и још ако значење није артикулисано у пракси, онда нема ефекта. Већ и само примање телевизијске поруке представља продукциони чин, али у нешто ширем смислу. Процеси стварања и примања нису идентични поступци, али су веома повезани и блиски у простору социјалних односа и комуникација. „Пре него што порука може да има ефекат, да задовољи ‘потребу’ или да се стави у употребу, мора да добије ‘дискурс значења’ и да значењски буде декодирана“[118].

По др Дубравки Валић Недељковић, за декодирање поруке неопходно је изградити неколико нивоа да би смо били спремни за „читање“, а то су опажајни, емоционално-афективни, логичко-интелектуални, уз конотативни аспект којим почиње уметност[119].

Фиске и Хартли објашњавају *кодификацију* као начин на који су норме и конвенције установљене[120], сви кодови са којима се ради су динамични и *кодификација* и *декодификација* знака је константан процес. „Честа употреба знака га чини конвенционалнијим и умножава број корисника који се слажу са његовим значењем, или речено на други начин, повећава могућност да ће га различити примаоци декодирати на сличан начин“[121]. Од кодова који су присутни на телевизији, за ову тему

---

[116] Stuart Hall,“Encoding/decoding“, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol IV ,London, NY, 2003, стр. 47.
[117] Stuart Hall,“Encoding/decoding“, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol IV ,London, NY, 2003, стр. 47.
[118] Stuart Hall,“Encoding/decoding“, *Television – critical concepts in media and cultural studies“,* Vol IV, London, NY, 2003. стр.45.
[119] Др Дубравка Валић Недељковић, *Новинарски жанрови,* http://novinarska-skola.org.rs/vodic/zanrovi/Novinarski%20zanrovi.pdf,стр.45. Приступљено 12.03.2016.
[120] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр. 44-45.
[121] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр. 45.

најинтересантнији је *естетички код* који се везује за уметност и литературу у телевизијском медију, а значајно се разликује од имедијационих знакова који се можемо рећи „троше“ у реализацији програма на дневном нивоу. Естетички кодови имају своје норме, посебна значења, припадају специфичној семиологији, а очекивања публике су потпуно другачија. Ове норме могу да се односе на начине кадрирања у одређеним типовима програма, па тако постоје норме снимања балетске представе, а неки редитељи додају своје специфичне кадрове који произилазе из дугогодишњег искуства и праксе снимања балетских представа[122]. Развијени кодови класичног балета на телевизији „захтевају“ публику која има искуство у њиховом декодирању. Ипак, могућност неподударности теорије и праксе потврђују и сами теоретичари признајући „да је идентификовање кодова у пракси много теже него њихова дефиниција у теорији“[123].

У својој књизи *Екран српске музике* др Снежана Николајевић закључује да када је у питању музика на телевизији, „управо у том односу између кодираног и декодираног и у сталном формирању нових кодова треба тражити елементе уметничке телевизије или телевизијске уметности“ [124].

Парадигма и *синтагма,* као лингвистичке формулације и основни начини организовања знакова у систему, могу да се примене и у поступцима анализе телевизијских продуката. *Синтагма* као основни конститутивни елемент у оквиру текста, представља скуп речи које означавају један појам и имају функцију у реченици. Организација синатагме је хоризонтална и њени елементи имају значењску целину.
Парадигма је вертикални низ који представља скуп сродних речи или елемената. Јединице у оквиру парадигме имају две димензије: сродност са, или удаљеност од других елемената. Када медији представљају реалност или уметност, то чине кроз кодове, чији су елементи, на пример слике, поређане у парадигму, а када су организоване као систем значења, онда чине синтагму. Фиске и Хартли дефинишу *медијску парадигму* као медиј у виду знака који преузима значење из начина на који се

[122] Редитељ Телевизије Београд Мишко Милојевић, установио је своја правила снимања балетских представа на великим сценама као што је Сава центар. На основу дугогодишњег искуства, норматизованом распореду камера додао је снимање из још неких углова, о чему ће касније бити речи током ове дисертације.
[123] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр. 45.
[124] Снежана Николајевић, *Екран српске музике,* Радио телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС - Сектор за издавачку делатност, Београд, 2003, стр. 112.

разликује од другог медија[125]. На пример, иста слика се различито тумачи, у зависности од медија у коме се презентује, док се *жанровска парадигма* односи на исти медиј у оквиру кога читање знака варира у зависности од контекста или жанра. Нове речи које се додају речнику и језику чине парадигматску промену која одговара новим средствима и елементима којима се обогаћује изражајни језик и конструкција уметничке игре на телевизији. Резултат оваквих промена у лингвистици су конструкције нових конвенција и правила којима се речи комбинују, а у телевизијском простору то су еволуција идеја, техничких поступака реализације и средстава и могу да се посматрају као синтагматска линија.

Данас се у домену комуникације пуно тога променило, па можемо рећи да је „комуникација све“, јер осим говора и писаних текстова, комуницирамо путем електронских медија, електронске поште, друштвених мрежа, мобилних телефона. Такође, све може бити уметност, па тако једноставан на пример уличног перформанса може да добије значај и тумачење једног уметничког дела. У поређењу са тим, телевизија као медиј користи бројна средства. Конкретно у случају телевизијског балета богате су могућности да се инспирише настанак креативног израза односно *уметности.* Градивни елементи у конструкцији и креацији специфичног уметничког дела су: реч (либрето, сценарио), музика (оригинална балетска, писана за телевизијско кореографисање или раније настала музика неког другог жанра и намене), кореографија (организација покрета - претходно јасно осмишљена, записана и репродукована, или спонтано настала), режија и телевизијска средства - сценографија, костимографија, расвета, снимање камерама (у систему или филмско снимање једном камером), те постпродукција (монтажа и обрада звука). Телевизијски медиј није затворен систем неосетљив на спољне утицаје, те као што и Стјуарт Хол примећује у старијој верзији студије „Кодирање и декодирање у телевизијском дискурсу“[126], људи који се баве продукцијом емисија и слањем медијализованих порука, у ствари их оригинално не поседују јер јер телевизијски медиј „посегнуо“ за темама, сликама, догађајима и особама из широког социо-културалног и политичког система. Тако и презентација уметничке игре на телевизији, или чак продукција оригиналног телевизијског балета, користи постојећу музику, тематику или ангажује личности које су се већ доказале у другим медијима, те нису искључив посед и изум телевизијског медија.

---

[125] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр. 35.
[126] Stuart Hall, “Encoding and decoding in the television discourse“, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham, *Occasional Papers,* No. 7, 1973.

3. УМЕТНИЧКО ДЕЛО - РЕПРОДУКЦИЈА, ТРАНСПОЗИЦИЈА, СТВАРАЊЕ

3.1. Уметничко дело и његова медијска репродукција

Управо о уметничком делу које се репродукује, реемитује, поново изводи, размишљао је Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) још 1936. године у свом есеју *Уметничког дело у веку своје техничке репродукције.*

„Овде и сада оригинала чини појам његове непатвореності“[127] односи се на дела која се мануелно репродукују, док ера техничке репродукције подразумева представљање дела кроз нови медиј, што се у време писања есеја односило пре свега на фотографију и филм.

Појам *ауре,* односно чулног утиска јединствености и непоновљивости оригиналног уметничког дела као целине[128] Валтер Бенјамин је дефинисао заступајући мишљење да се аура губи и нестаје појавом механичког записивања и репродукције: „Оно што овде отпада можемо сажети у појму ауре и рећи – у веку техничке репродукције уметничког дела закржљава његова аура. Поступак је симптоматичан; његов значај превазилази подручје уметности. Техника репродукције, можемо уопштено формулисати, одваја оно што је репродуковано из подручја традиције. Тиме што техника умножава репродукцију, она јединствену појаву уметничког дела замењује масовном. А тиме дозвољава репродукцији да се приближи ономе који је прима, у свим његовим свакидашњим ситуацијама, техника актуализује оно што је репродуковано. Оба ова процеса доводе до снажног уздрмавања онога што је традицијом пренето - и то уздрмавање традиције јесте наличје садашње кризе и обнове човечанства“[129].

---

[127] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 117.
[128] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 480.
[129] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 119.

О аури уметничког дела размишља и Мишко Шуваковић у књизи *Дискурзивна анализа:* „Уметничко дело као целина је одређено, свакако 'уписом' тела уметника у материјални поредак дела, али и: уникатношћу комада, специфичним и изузетним контекстом, односно, стабилном *традицијом* појавности и рецепције уметничког дела. Аура је чудно и неухватљиво појавно и карактеришуће својство и дејство које надилази дело као постављен комад, постајући учинак аутентичности, изузетности, магичности, људскости, носталгичности, присности, тј.некакве претпостављене топлине и блискости. Не знамо зашто неко уметничко дело делује на нас као слушаоце или гледаоце, али оно делује и то дејство се назива *аура* "[130].

Губитак ауре у техничкој репродукцији, по Валтеру Бенјамину, најчешће се односи на уметничка дела настала мануелним путем која се технички репродукују. Овај појам можемо применити и у случајевима релевантним за тему дисертације - да ли на пример, музика за балет и кореографија, које припадају интерпретативним уметностима, губе ауру у случају филмске и телевизијске репродукције оригинала (музике, кореографије и режије обједињене у музичко-сценско дело) и како се посматра дело овог типа настало баш за медијску репродукцију, у свом медијском оригиналу и свим идентичним емитовањима? У време је када је писао есеј *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* Валтер Бенјамин није имао у виду телевизију која је у то време била у „повоју", али је врхунац механичке репродукције тада био филм: „Репродуковано уметничко дело постаје у све већој мери репродукција уметничког дела које је и намењено репродуковању. Техничко репродуковање филмских дела заснива се непосредно на техници њихове производње."[131]

Разлику између позоришног извођења и глуме на филму Бенјамин описује овако: „Позоришни глумац дефинитивно презентира уметничко дело самим собом, својом личношћу; насупрот томе уметничко дело филмског глумца даје се преко апаратуре"[132]. Ово запажање можемо копирати и на однос балетске уметности у театру и на телевизијском екрану. Бенјамин примећује разлику у начину изражавања: глумац на сцени наступа у континуитету, док филмски глумац снима појединачне кадрове који се

[130] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 480.
[131] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције", *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 123.
[132] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције", *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 129.

склапају у монтажи. Исти је однос када се снима телевизијски балет једном камером, међутим, уколико се снима са камерама у систему бележе се веће целине без прекида.

Бенјамин појам ауре везује и за комуникацију са публиком, која је присутна у позоришту и активно реагује, док публику у процесу настајања филма замењује камера, односно „апаратура“, те он сматра да нема веће супротности од позорнице него што је техничка репродукција[133].

Бенјаминово промишљање о извођачким уметностима може да постави есенцијална питања о варијантности и заокружености уметничког дела. Свако уметничко дело носи у себи природу варијантности, јер и у науци о музичким облицима свако понављање идентичног музичког материјала не подразумева исту ознаку (троделна форма а б а постаје а б а1, јер ново извођење доноси нови квалитет). Тако је и у интерпретативним уметностима - дело није увек пред нама у истом облику, не носи исту енергију, не изазива исте емоције. До уметничке игре на телевизији долази се кроз богат ток варијантности осмишљавања, постављања на сцену, преношења и измена кореографија, интерпретативних слобода и неслобода, те додавања редитељских и монтажних елемената и рукописа, а по завршетку дела које се записује на траци - оно у једном тренутку бива „заробљено“. Међутим, драгоценој варијантности није дошао крај јер дело добија различита тумачења од стране уредника - који га смештају у одређене тематске и временске контексте програмске шеме и на крају различита „читања“ од стране публике која га рекреира у свом уму и машти. Нит се наставља данас, у ери „постављања“ и „гледања“ видео снимака на веб сајту „Јутјуб“ (Website - YouTube), јер сваки видео садржај може бити објављен и доступан за поновна гледања и анализе.

Свака нова интерпретација обогаћује дело, као што и свака нова кореографија увек доноси нове елементе који су резултат карактеристика одређеног времена и креативности кореографа и евентуално редитеља. Са друге стране, присутна су мишљења да интерепретација мора да се запише, сними и од ње створи уметничко дело. То је радио чувени пијаниста Глен Гулд (Glenn Gould) који је презирао извођење у јавности и затварајући се у студио, стварао је уметничка дела која су могла бити део нечијег поседа[134]. „Музика између бројних појединачних извођења музичког дела и

[133] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 131.
[134] Поседује се снимак заокруженог музичког дела, као што се поседују слика или скулптура.

самог музичког дела оставља несавладив процеп. Изгледа да је *сама музика* немогућа. Као да се увек нуди и појављује једна од варијанти музичког дела које антиципира и обећава *саму музику*, али да *ње* као такве нема, да се губи у варијантним извођењима, заправо у уметности извођења“[135].

Остаје отворено питање: шта је решење? Медијски привидно заокружити дело или га пустити да слободно плута у етру варијантности?

[135] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 207.

3.2. Ремедијација, имедијација, хипермедијација

Однос постојећег уметничког дела и његове медијске транспозиције може да се дефинише као *ремедијација, хипермедијација* и *имедијација.* Обраду медијског садржаја и његову трансформацију теоријски су дефинисали Дејвид Болтер (David Bolter) и Ричард Грусин (Richard Grusin) у студији *Remediation - Understanding New Media*.

По њима, ремедијација представља сваки прелаз из једног у други медиј и мада није настала истовремено са дигитализацијом овај процес је њен најактуелнији вид. Аутори истичу да је процес утицаја медија и културе двосмеран. Терминолошки, ремедијацију су најавили Маршал Маклуан у студији *Understanding media. The extensions of man* 1966. године и Пол Левинсон (Paul Levinson) у студији *The soft edge:A natural history and future of the information revolution* 1997. године. Маклуан сматра да се медији увек на неки нови начин односе према старим медијима, било да је реч о конфликту или сродности, док је Пол Левинсон сматрао ремедијацију процесом којим технологије нових медија побољшавају недостатке ранијих технологија. При представљању балетске уметности на телевизији, препознајемо пренос старијег жанра у нови медиј и тумачимо га као ремедијацију. На овај начин, новији медиј ремоделује старији жанр - медиј, а старији жанр, у овом случају - балет се „осавремењује“ да би одговорио изазовима новог медија. Стари и нови медији у процесу ремедијације подразумевају постојање двоструке логике процеса *имедијације* и *хипермедијације*.

Имедијација захтева да медиј буде у другом плану а да гледалац има осећај да је на месту догађања. Овакви ефекти и стања постижу се употребом филмских средстава, веб камера и програмом уживо - у тренутку садашњем. У светлу теме овог рада као имедијација могу да се посматрају директни преноси плесних догађаја, балетских представа и плесних „reality“ програма који се дешавају у тренутку гледања. Жеља за имедијацијом наводи дигиталне медије да позајмљују средства од својих претходника као што су филм, телевизија и фотографија. Имедијација игнорише или негира присуство медија у чину медијализације и труди се да гледаоце „увуче“ у радњу па је тиме њена улога потпуна. Сличан процес могуће је детектовати у визуелним

уметностима, односно сликарству током последњих неколико стотина година, на пример „у делима илузионистичких сликара који користе линеарну перспективу и 'реалистичко' светло"[136]. На крају, имедијација се ослања на хипермедијацију која такође има своју историју, а представља истовремену комбинацију више различитих медија. На пример, у средњевековним рукописима украсно велико почетно слово има двоструку функцију - декорације и дела текста, оно је и слово и слика. Хетерогена природа хипермедијацијске праксе је најочигледнија у организацији веб сајтова на интернету са мноштвом истовремено присутних садржаја. Паралела са балетом, у окружењу које би се могло назвати „хипермедијацијским" је на пример пренос балетског или плесног догађаја преко видео стриминга (streaming), на неком одређеном сајту или на Јутјубу, када поред слике и тона добијамо графички приказане податке о извођачима и пристижуће коментаре гледалаца. Овакав поступак је у исто време и ремедијација, имедијација и хипермедијација. „Лако је видети да су хипермедијацијске апликације увек експлицитни чинови ремедијације: оне импортују старији медиј у дигитални простор у циљу критике или ремоделовања, а дигитални медиј сам по себи жуди за транспаренцијом и имедијацијом"[137].

Ипак, Болтер и Грусин наводе да „не пропагирају да су имедијација, хипермедијација и ремедијација универзалне естетичке истине, већ пре сматрају да су праксе специфичних група које су деловале у одређено време. Такође, мада се логика имедијације манифестовала у периоду од ренесансе до данашњих дана, свака манифестација, у свом одређеном времену била је значајно другачија, те имедијација може представљати једно теоретичарима, друго уметницима који се баве праксом, а треће публици"[138].

И на крају, за дефинисање односа између жанрова и медија важан је и термин *медијализација* као поступак медијског стварања оригиналног формата уз коришћење само за тај медиј карактеристичних средстава и поступака, а који има корене у постојећој пракси и традицији и у неким својим сегментима заснива се на њима.

[136] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation - Understanding New Media*, First MIT Press paperback edition, 2000, стр.15.
[137] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation - Understanding New Media*, First MIT Press paperback edition, 2000, стр. 54.
[138] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation - Understanding New Media*, First MIT Press paperback edition, 2000, стр. 23.

3.3. Сцена и телевизија: карактеристике и међусобна интеракција

У перцепцији уметничке игре веома је важно питање времена и његовог доживљаја, које се сасвим другачије посматра у случајевима медијске репродукције или преобликовања. „Знамо да чак и у лирским театарским извођењима постоји конфликт између драмске акције која мора да тече и музичке композиције, која по својој природи има застоје. Како помирити неуједначености између лепоте формалног медија изражавања - музике, са брзином која је карактеристика сваке врсте филма?“[139]

Једно од мишљења на ову тему изнео је композитор и редитељ, Ђанкарло Меноти, аутор који се подједнако бавио позориштем, филмом и телевизијом, да смо погрешно уверени у то да нас филм и телевизија приближавају реалности више од позоришта: „За мене то апсолутно није тачно јер мислим да су екран и филм удаљенији од реалности са којом се оштро граниче. На сцени људско биће може отићи даље од реалности, на екрану оно је роб реалности. На екрану немамо жива бића већ њихову копију која живи само док се креће - чим се заустави она је мртва. Зато на екрану глумац не сме да престане да се креће, а уколико се то деси, онда се око њега креће камера… На сцени је све прихватљиво док на екрану ствари не изгледају увек логичне и морају се објаснити…“[140] Овакав став иде у прилог чињеници да позоришно и телевизијско време нису исте одреднице и да би телевизија сачувала пажњу гледаоца неопходна су скраћења и компримовања у односу на сценска дешавања.

Доживљај уметничког дела аутентичнији је у театру, кроз размену енергије на релацији извођач - гледалац и због могућности реакције од овација до негације. Процес интерпретације на сцени подразумева доступност свих пропратних манифестација као што су уздаси играча, због напора коме су изложени, или зној који им се слива се тела. У телевизијској продукцији, ови елементи нису чујни и видљиви јер је у звучном погледу доминантан звучни канал - музичка матрица, а прекиди у снимању служе и томе да се обнови шминка и уклони зној. У театру гледалац прави избор слика, играча, делова сцене на које ће у одређеном тренутку фокусирати своју пажњу, док су на

[139] Rudy Bretz, “TV as an Art Form“, *Hollywood Quarterly,* Vol.5, No.2, University of California Press, 1950, стр 153-163, http://www.jstor.org/stable/1209446. Приступљено 18.03. 2013.
[140] Варткес Баронијан, *Музика као примењена уметност,*Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, стр 140.

телевизији за избор кадрова у финалном миксу слике, заслужни редитељ и видео миксер. Својом присутношћу у театру и гледањем дешавања на сцени публика је учесник у ритуалу, док је по Варткесу Баронијану, публика крај малих екрана пуки сведок. Оно што по Баронијану, али и многим другим теоретичарима и телевизијским ствараоцима телевизија одузима балетској игри која је просторна игра људског тела и одвија се у три димензије, уз додатак музике која доноси нову, четврту димензију - време[141], је просторна дубина из које телевизијска слика све избацује у први план. Истог мишљења је и Њуман (Newman): „Када гледалац прати плес на сцени, доживљава тродимензионални простор, а екранска слика је дводимензионална и *равна*“[142]. „Овај недостатак се надокнађује посредним путем уз примену драматургије засноване на чињеници да се гледалац идентификује са објективом камере, мењајући заједно са њом, дубину, покрет и угао гледања“[143]. Карактеристике игре које добијају другу димензију у телевизијском исказу су: доживљај простора, времена и конструкција кореографског исказа. Гледалац другачије доживљава постор када га гледа својим оком и кроз објектив камере[144].

Сцена у позоришту се види као правоуганик, шира је у предњем, а сужава се у позадини, док је доживљај екранске слике сасвим другачији, она има конусни облик, ужа је у предњем делу, а шира у позадини. „Перспектива камере поставља неколико ограничења и потенцијалних могућности за дизајн кореографије. На пример, довољно је да играч који је ближи камери направи само један корак и излази из кадра, док играчи који су неколико метара у позадини имају потребу да направе много више корака да би изашли из оквира слике. Током позоришне представе плесачи могу најчешће да улазе и излазе са стране, али у снимању телевизијског балета они улазе са оне стране која је ‘иза камере’ тако да изгледа да се појављују у фронталном делу - испред камере“[145].

Док се сценски садржаји прате превасходно у целини, без могућности сагледавања детаља, због физичке удаљености публике од субјеката на сцени, телевизијско разоткривање кроз објектив камере пружа могућност фокусирања на

[141] Варткес Баронијан, *Музика као примењена уметност,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, стр.141.
[142] B. Newman: “Speaking of Dance: Geoff Dunlop“, *Dancing Times*, LXXV, 986 (May 1985) 685–6.
[143] Варткес Баронијан, *Музика као примењена уметност,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, стр.141.
[144] Доживљај екранске слике у данашње време је потпуно другачији, нарочито у случајевима примене 3D технологије.
[145] Sherril Dodds: *Dance on screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004, стр. 30.

поједине делове тела, изразе лица - мимике - емоцију. Природа камере са њеним капацитетима зума и контразума, фокусирањем на мале детаље, подразумева могућност усредсређивања на елементе који у сценском извођењу нису видљиви. Детаљ који на позорници може да буде мали и безначајан, у телевизијском виђењу бива поетизован и добија много значајнију улогу. Објектив камере се сада изједначава са оком публике и у корелацији са интерпретатором, делује у том специфичном и интимном простору који не постоји у односу сцена - публика.

За разлику од сценске кореографије у којој је све „пред очима гледалаца“ и има непрекидан ток, телевизијски балет је простор за конструкцију другачије кореографије од сценске. Монтажа даје потпуно нове могућности кореографији, па тако верзија за телевизију може да садржи кораке и покрете који нису сценични, док им монтажни поступак пружа небројене могућности да финални производ, у евентуалним различитим варијантама, увек буде другачији. Ипак, ово друго више одговара природи „screen dance-a“- видео данса (video danse), док у комплекснијем формату какав је телевизијски балет наративни след, уколико постоји, диктира кореографску концепцију и режијски ток. Јасно је да играч и његово тело доживљавају потпуно ново искуство али и трансформацију изгледа у екранским продукцијама, чему доприносе, угао под којим камера снима, употреба боја и расвете, начин мотаже и додавање ефеката.

У продукцијском процесу снимања за телевизију и филм, често долази до застоја у процесу рада, због снимања одређених сцена, корекције светла, промене сценографских елемената и због тога играчи често немају осећај континуитета и целине:„Када пробамо у театру, имамо континуитет. Када радимо за филм и телевизију, ако нисмо редитељи или кореографи него плесачи, онда имамо пуно пауза и губимо нит“[146].

Ефекти које додаје телевизијски медиј, а нису могући у сценској варијанти су: убрзани покрет (fast motion), успорени покрет (slow motion), враћање покрета у назад (revers motion), замрзнути кадар (still frame), прелаз између кадрова на рез (у садржају бржег темпа), са претапањем (у садржајима споријег темпа, контеплативног карактера), различити ефекти уласка и изласка слике, те дупла експозиција као истовремено

[146] Из интервјуа са балетском играчицом Аном Понс Карера (Anna Pons Carrera) која је наступала у сценској верзији и телевизијској адаптацији кореографије „Аутомобил“ (Car) Лее Андерсон (Lea Anderson). Цитирано у Sherril Dodds: *Dance on screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004. стр. 28.

егзистирање две слике. Међутим, у савременим поставкама све је чешћа пракса да покрети тела прате различите механичке покрете, па чак и ове везане за аспект функционисања аналогних технологија. Постоји пример две продукције плесне компаније „Commerce“, под називом *Pause* и *Second* у којима се као екстензија кореографске и драматуршке праксе користи видео-камера и њена пројекција има конститутивну улогу у интерпретацији[147]. Видео снимање у комаду *Pause* уводи на сцену нови медиј, камеру чија се слика пројектује, а играчи имају задатак да покретима симулирају покрете у ефектима премотавања траке напред, назад и паузе - замрзнуте покрете. У овом случају имамо обрнут процес ремедијације - карактеристике видео медија преносе се на сцену у извођење играчког тела.

Пројектовање филмских и телевизијских слика у оквиру сценских извођења уметничке игре нису новина последњих деценија двадесетог века. Један од најранијих примера су филмови Жоржа Мелијеса (*Marie-Georges-Jean Méliès)* који су настајали још почетком века, за пројекцију током сценских извођења[148]. Триша Браун (Trisha Brown) је 1966. године изводила комад *A String*, са филмским пројектором закаченим на леђима, који је приказивао њену слику на зидовима[149]. Добар пример видео рада, као ремедијације и обогаћење сценског жанра модерног плеса који нема наратив, јесте представа „Dance“ из 1979. године (обновљена 2011.године) у којој су уједињени музика Филипа Гласа (Philip Glass), кореографија Лусинде Чајлдс (Lucinda Childs) и видео рад Сол Левита (Sol LeWitt). Сценско решење је истовремена игра уживо, уз емитовање видео инсталација истог плеса (истих играча, у истом простору), тако да је у овој спретној фузији тешко одвојити реално од снимљеног.

Телевизијска визура уметничког дела подразумева рецепцију најчешће у интимном простору дома, где се често и не фокусира сва пажња гледаоца на садржај који нуди екранска слика. Међутим, развој технологије дигиталних медија пружа могућност да се, захваљујући кабловским оператерима, одређени програм може „вратити“ и поново погледати, што гледаоцу даје прилику „новог читања“ дела. Однос према видео продукту кореографисане игре је још специфичнији уколико је запис

---

[147] Паралелно посматрање ове две продукције приказано је у *Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by 'Commerce'*, Bert Vandenbussche, Online Magazine of the Visual Narrative, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/mediumtheory.htm. Приступљено 3.03.2016.

[148] Sherril Dodds: *Dance on screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004. стр. 2, према Jane Pritchard: "Movement on the silent screen", *Dance Theatre Journal* 12, No 3, 1996, 26-30.

[149] Sherril Dodds: *Dance on screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004, стр. 2.

доступан на „Јутјубу“ једном од најпопуларнијих сајтова на интернету, са могућношћу враћања, анализирања и прескакања одређених делова снимка.

3.4. Балет на телевизији или телевизијски балет

Већ од самих почетака рада телевизије, како у свету тако и код нас, телевизијски ствараоци су показивали склоност ка обради и инкорпорацији балетских елемената у дневни програм, да би развој технологије и већи простор за продукцију и емитовање постали добри услови за ширење уметничких граница. У почетку, обраћање балету на телевизији односило се на *кратке форме* и *одломке из интегралних остварења* који су се изводили у директном преносу, да би касније примат добијали *преноси*, затим *снимци комплетних балетских представа*, као и *адаптације за телевизију*.

Представљање игре на телевизији је пре свега корисна пракса јер се одређене кореографске поставке бележе, чувају од заборава, а такође су доступније већем аудиторијуму од позоришног.

О природи, предностима и манама присуства балетске уметности на телевизији и о снимањима оригиналних, специјално за телевизију намењених балета размишљали су телевизијски посленици, кореографи и балетски уметници, а мање теоретичари телевизије и медија. Тако Варткес Баронијан - композитор, уредник у Телевизији Београд и педагог сматра да су телевизијски балет и нарочито телевизијска адаптација балета предмети опречних размишљања[150]. Једно од схватања је да је основна вредност балета у целовитости кореографије која је у супротности са крупним планом и фрагментарном природом процеса кадрирања. Са друге стране, уметничка игра на телевизији заузима значајно место у програмима многих телевизија захваљујући адаптацијама и прилагођавањима камери која постаје активан учесник у конструисању кореографије, а не само посредник.

Кореографија створена за телевизијски екран може да егзистира само у овом формату, није погодна за извођење „уживо“ у континуитету и део је процеса *настајања.* Тело плесача је материјал изложен оку камере и подложно је процесу монтаже, уз помоћ којег настаје ново медијализовано тело. У класичним балетским представама игра је у служби наратива и она активно учествује у току драмске радње,

[150] Варткес Баронијан, *Музика као примењена уметност,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981. стр 141.

коју чак и покреће. Ако је наратив у служби игре, односно подређен њој, његова улога је да умањи тензију коју је донела кореографија, а уколико не постоји јасан или предложен наратив гледалац може сам да створи неку своју верзију мета-наратива.

Када говоре о плесу на телевизији, теоретичари телевизије и медија, Фиске и Хартли у студији *Reading Television*[151], највише се баве анализом емисија популарног и ревијалног типа које су се годинама емитовале на британској националној телевизији, а када само у једном малом делу своје студије помену класичан балет, размишљају о њему као о веома „суженом“ коду чији се садржај најчешће односи на телевизијски пренос сценске верзије балета. „Уколико телевизија покуша да искористи свој потенцијал и медијализује класичан балет, или музику, у жељи да привуче ширу публику, ризикује да овим поступком увреди пуританце и да се изложи оптужбама због изобличавања естетског ефекта оригинала“[152].

Ипак, у тренутку када се јавља јасна потреба да се телевизијским средствима надгради постојећи жанр, стварају се прве, овом медију прилагођене балетске конструкције. Телевизијски балет као посебна интермедијална творевина која у себи комбинује законитости музике, балета, позоришта и масмедија добија на значају. Хибридна природа овог телевизијског продукта заснива се на традицији старијег жанра који се представља вокабуларом класичне или савремене уметничке игре, а у свим варијантностима ремедијатизованог жанра заједнички именитељ је чињеница да се реализација и стваралачки процес остварују уз помоћ бројних телевизијских изражајних средстава и поступака. То подразумева снимање у телевизијском студију или на различитим локацијама у екстеријеру, са једном камером - филмски, или са више камера у систему, микс слике у видео режији, финалну монтажу са евентуалним додавањем одређених ефеката, обраду тона (по потреби) и на крају емитовање, као и рецепцију и тумачење од стране публике. Транспозиција игре у телевизијску сферу представља медијализовано искуство и није више само игра, то сада је телевизијски формат заснован на комбинацији постулата игре и телевизије. Значајан утицај на финални продукт имају начин снимања, монтаже, редитељски рукопис и постпродукција.

[151] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003.
[152] John Fiske, John Hartley, *Reading Television,* Routledge, London and New York, 2003, стр.109.

Када се музичко-сценски облици преносе у екранску слику неминовна су поређења у ефектима производа транспозиције. У својим предавањима у оквиру предмета „Медијски облици музике“[153] др Снежана Николајевић истиче да без обзира на привидну подударност поступака у третману музике и медијских средстава у жанровима телевизијске опере и телевизијског балета, непосредну паралелу је немогуће остварити. „У драмском току опере музика има много јачу и значајнију улогу него у балету, у коме се успоставља однос између покрета и слике. Док типови телевизијских оперских жанрова проистичу из драматургије музичког дела, у балету се они исказују кроз кореографски рукопис. Музика као основа покрета, прилагођава се, посредно, посебним законитостима телевизије, приклањајући се кореографском захвату који прати те законитости. Драмска радња у опери је конкретна основа целокупног музичког и визуелног догађања, а балетски либрето је само иницијалан за оба тока“[154].

[153] Катедра за музику у медијима, Филолошко-уметнички факултет (ФИЛУМ) у Крагујевцу.
[154] Снежана Николајевић, *Музика и телевизија – умеће и/или уметност,* Филум, Крагујевац, 2015. стр. 89.

4. ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА И МЕТОДОЛОШКЕ СМЕРНИЦЕ

4.1. Предмет истраживања

Докторска дисертација на тему „Уметничка игра на телевизији: обликотворни принципи стварања и реализације телевизијског балета“ посвећена је проучавању полазних теоријских оквира, анализи доступног медијског садржаја, систематизовању добијених резултата и на крају дефинисању карактеристика појавности и процеса реализације преноса или адаптације балетског жанра и креирања оригиналног формата, телевизијског балета.

Облик балета, комплексног музичко-сценског дела које укључује музику, кореографију, изражавање покретом и сценску реализацију, подложан је посматрањима из различитих углова - музичког, сценског, драматуршког, плесног, кореографског и режијског. Када се традиционалном приступу балетској уметности дода могућност презентације, интерпретације и креације у новом медију као што је телевизија, у односу на примарни жанр, онда су начини сагледавања и деловања богатији. Самим тим предмет истраживања има све карактеристике интердисциплинарног разматрања које захтева дискурсе теорије медија, студија културе, студија телевизије, студија перформанса, теорије балета и музикологије.

Уметничка игра је на различите начине укључена у телевизијски израз и програмску шему: као пренос балетске представе, балетског концерта и кореодраме, као адаптација балета за телевизијски медиј, видео данс, документарна емисија о балету или балетском уметнику и на крају као најкомплекснија и оригинална творевина медија који „угошћује“ старији жанр - хибридна форма телевизијског балета. Полазна идеја за настанак оригиналног телевизијског формата може бити музика, литерарна потка, кореографски ембрион или режијска идеја. Уколико је музика семе настанка медијског уметничког текста у облику телевизијског балета, онда препознајемо могућности медијализовања музике балетског или небалетског порекла, као и стварање посебне музике баш за ту намену.

4.2. Потребе истраживања

Теоријска мисао о односу између музике и телевизије, као и теоријско истраживање овог медија у целини, до сада је превасходно фокусирано на социолошке атрибуте, на значај и утицај тог садејства на аудиторијум. Природа нових форми, које су израсле из те спреге, остајала је најчешће ван ових разматрања, мада је сасвим очигледно да су управо међусобни утицаји музике и телевизије довели до стварања нових уметничких облика, па и нових могућности уметничког израза. Овако формулисана теза захтева свеобухватно истраживање присутности балета и уметничке игре на телевизији, као и дефинисање не само социолошких аспеката односа уметничког садржаја и телевизијске публике, већ и објашњење свих продукцијих поступака и елемената који учествују у конструкцији облика који представља телевизијски израз уметничке игре.

С обзиром на то да је током последње деценије и по дошло до застоја у продукцији телевизијских садржаја који се баве уметничком игром, у смислу иницирања и поручивања оригиналних дела, а не да се све своди само на репродукцију, потреба је да истраживања овог типа осим систематизације и дефинисања и практично иницира продукцију нових плесних исказа на националној телевизији.

4.3. Циљ истраживања

Циљ истраживања је да се идентификују и систематично прикажу начини ремедијације балетског жанра у телевизијске оквире са посебним акцентом на објашњењу обликотворних принципа настајања оригинално телевизијског формата - телевизијског балета.

Очекивани резултат је уједињење постојећих и дефинисање нових теоријских елемената који су проистекли из истраживања посвећеног теми ове дисертације.

4.4. Методе истраживања и аналитички корпус

Методе истраживања које се примењују су: историјска метода у процесу избора литературе и за упознавање са хронологијом догађаја и развојем жанра - формата кроз историју (поглавље 5 - „Појавност уметничке игре на телевизији“); анализа садржаја видео и музичког, нотног материјала; метода интервјуа у контакту са ауторима - композиторима, кореографима и редитељима (анализе у додатку); дескриптивна метода у поступку описивања анализираног садржаја (потпоглавље 5.2. „Телевизијски запис уметничке игре“ ; емпиријска метода као резултат истраживања и личних искустава из праксе; компаративна метода у паралелном посматрању текстова, њихове појавности и различитих решења (поглавље 6 „Промишљање о уметничкој игри у медијском простору“).

Корпус садржаја за анализу обухвата примере балета и различитих облика присутности уметничке игре који су емитовани у програмима Телевизије Београд (РТС 1, 2 и 3), у периоду од 1972. године до данас, у трајању од око седамдесет сати програма и налазе се у фундусу РТС-а. Ово је укупно време свих прегледаних програма посвећених презентацији уметничке игре, а може се поделити на остварења у продукцији Телевизије Београд и на страни програм.

Примери су класификовани према типовима, третману музике и покрета, те начинима њиховог преношења у телевизијски медиј. Сви доступни снимци су наведени, а студијом случаја изабрани су најтипичнији, који су посматрани кроз анализе: музичку, медијску, режијску, естетичку, социолошку итд.

Јединица анализе је *медијска објава* (media output) у трајању од најавне до одјавне шпице, а може бити балетска представа, телевизијски балет, филмски балет, комбиновна форма, компилација, документарна емисија. За потребе истраживања везаног за тему ове дисертације прегледано је седамнаест балета у продукцији Телевизије Београд, дванаест балета стране продукције који се налазе у фундусу Музичке редакције Телевизије Београд и четири балетска остварења новијег датума

реализације, такође стране продукције који су емитовани на програму РТС 3. У обзир је узето тринаест компилација под називом *Балетски диваретисман*, осам документарних емисија о балету, два филмска балета, два балета на леду и један филм о балету.

Најкраћа медијска објава која је ушла у оквир истраживања је *Алегро и Адађо за примабалерину* из 1975. године, у трајању од седамнаест минута, са поднасловом *Балетске етиде* на музику другог и трећег става концерта за оркестар Беле Бартока, у којима играју Душка Сифниос и Боривоје Младеновић, у кореографији Вере Костић. Медијска објава најдужег трајања је *Лабудово језеро* у кореографији Метјуа Борна из 1996. године, у трајању од сто осамнаест минута.

С обзиром на то да примери датирају из различитих временских, слободно можемо рећи историјских периода постојања телевизије, били су доступни у различитим форматима и забележени су на различитим типовима носача слике и звука, почевши од филмских, ку (Q) и це (C) , преко бета ес пи (Bsp) до дигиталних трака и формата 4:3, 16:9 и стандарда SD и HD.

Преглед и анализа програма, пре свега оног старијег датума продукције који је сачуван на видео форматима који више нису у употреби (филм, Q трака, C трака), захтевали су неопходну припрему, односно преснимавање на актуелни формат, дигиталну DVC траку.

4.5. Хипотезе

На почетном нивоу истраживања постављене су следеће хипотезе:

Основна хипотеза је да телевизија као аудио-визуелни медиј са уметничким претензијама, пружа бројне могућности за представљање, обраду и транспозицију постојећег жанра - балета, као и формирање могућих формата.

Појединачне хипотезе су:

1. Продукт највишег ступња процеса „медијализовања“ уметничке игре је специфичан, изворно телевизијски формат - телевизијски балет.

2. Синтеза која конституише телевизијски формат никада не производи „чист“ жанр[155], јер у процесу трансформације сценских елемената у телевизијски изражајни и приказивачки простор, остаци и наслеђе старог обогаћују ново. Интеракцијом и садејством, телевизија и балет се међусобно унапређују, обогаћују и шире границе.

3. Без обзира што је телевизија почетно имедијациони медиј, она временом показује уметничке афинитете, у шта се може сврстати и стварање телевизијског балета. То је потпуно легитимна тежња која је оправдана адекватним резултатом - креирањем специфичног уметничког продукта.

[155] У потпоглављу 2.3. на странама 44 - 48. дате су дефиниције жанра, формата и музичког облика.

II УМЕТНИЧКА ИГРА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ

5. ПОЈАВНОСТ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ НА ТЕЛЕВИЗИЈИ

5.1. Почеци

Игра је једна од првих извођачких уметности која је емитована на америчкој телевизији, па се тако публика која је пратила класичан балет и модеран плес константно повећавала, а оваквом презентацијом промовисале су се интерпретације уживо које су у то време биле једина могућност новог медија. Ипак, многи кореографи и критичари посматрали су телевизију са сумњом и неповерењем, сматрајући да технолошке компоненте врше дисторзију праве природе игре, уништавајући њене линије и форму. Дебата о заслугама и штетама телевизијског представљања игре, трајала је деценијама, од самих почетака до данашњих дана. Теме у којима се расправља у корист уметничке игре организоване у традиционални жанр балета, а против телевизијске транспозиције, су пре свега однос према кореографији коју по многима ограничава електронски медиј. Питања која су се често постављала током декада присутности уметничке игре на телевизији су: како тачно телевизија може да препозна, „ухвати“ и представи кореографску творевину? Да ли су неопходни компромиси у процесу презначавања и реализације и да ли дводимензионални медиј може да представи тродимензионалну уметност? Технологија реализације телевизијског израза постајала је све савршенија и софистициранија, те је тако у проблемском смислу јаз између класичног жанра и његове медијске транспозиције и презентације премошћен. Међутим, јасан је податак да је уметничка игра била незаобилазни део програма америчке и британске телевизије, још у најранијој, експерименталној фази[156].

[156] О богатој историји балетске уметности у програму Британског јавног сервиса најбоље сведочи текст “Ballet on British Television 1933-1939“, аутора Janet Rawson Davis, објављеног у *Dance Chronicle,* Vol. 5, No. 3, (1982-1983), стр. 245 – 304, http://www.jstor.org/stable/1567403 , приступљено 18.03.2013.

Марија Гамбарели (Maria Gambarelli) је била прва играчица која је наступила пред телевизијским камерама у Америци 1931. године[157], а ограничавајући фактори оваквих интерпретација били су мале димензије позорнице на којој се играло и лимити за камеру у виду малих димензија екранске слике, која није могла да обухвати комплетне покрете. У почетку, уметничка игра на телевизији била је заступљена кроз наступе соло играча, да би се проширењем могућности полако уводио плесни, односно балетски пар. У оваквим случајевима редитељи су најчешће снимали двоплан оба играча, а детаљи лица, руку или ногу су морали да буду занемарени. Без обзира на постојеће потешкоће, тридесете године прошлог века представљају узбудљиву и значајну фазу за будући развој плеса на телевизији. После првих успешних интерпретација уследила је глорификација телевизијског медија у процесу презентације плеса, са акцентима на савршеном уклапању визуелне уметности као што је плес у визуелни медиј који је био довољно нов и спреман да експериментише. Године 1942. на америчкој телевизији емитована је и прва адаптација комплетног балета који је био прилагођен телевизији - *Ballet for Americans.* Коментаришући потешкоће репродукције старих кореографских образаца у новом медију, балетски играчи Паулина Конер (Pauline Koner) и Кити Донер (Kitty Doner) су истакле да у овом процесу покрет губи на спонтаности, а резултат је механичан и статичан. Њихов закључак је да телевизијски програми посвећени игри треба да буду оригинални и да одговарају основним захтевима телевизије[158].

Најранији примери реализације балетских сегмената на телевизији забележени су и у богатој пракси Британског јавног сервиса (BBC). Чак и пре него што је Џон Логи Берд (John Logie Baird) 1931. године технички усавршио телевизијску камеру која је била способна да сними кадар одговарајуће дужине, постојали су покушаји да се сними час балета у експерименталном студију у Лондону[159]. У то време екран је био толико мали да су могла да се прикажу само стопала и ноге од колена наниже. Оваква идеја и однос према балету наговестио је будуће значајно место уметничке игре у телевизијском презентативном и креативном простору BBC-ја. Центар за емитовање програма почео је са радом маја 1932. године. Значајан сегмент тог експерименталног програма био је посвећен плесу уопште, а област уметничке игре представљала су

[157] Brian G. Rose, *Television and the performing arts,* Greenwood Press, New York, London, 1986, стр. 21-22.
[158] Brian G. Rose, *Television and the performing arts,* Greenwood Press, New York, London, 1986, стр.24.
[159] Пред камерама, часове балета је држала Алиса Брицвотер (Alice Bridgewater), сестра једног од Бердових инжењера. Наведено у: Janet Rowson Davis, "Ballet on British Television, 1933-1939" *Dance Chronicle*, Vol. 5, No. 3 (1982 - 1983), стр. 279.

тадашња највећа светска имена - Тамара Карсавина (Тама́ра Плато́новна Карса́вина), Алисија Маркова (Alicia Markova) и Антон Долин (Anton Dolin).

Од 1931. године, учињен је велики технички напредак, тако да је већ био могућ наступ великих балетских компанија и солиста, док су кореографи Ентони Тјудор (Antony Tudor) и Андре Хауард (Andrée Howard) креирали балете специјално за нови медиј. Извођени су различити национални плесови, а од класичног репертоара изабран је Брамсов (Johannes Brahms) *Валцер број 4* и Сибелијусов (Jean Sibelius) *Valse Triste*. Програм се емитовао искључиво „уживо“, није било „друге прилике“ а видео трака није постојала да би се трајно забележио запис. Нови Маркони - ЕМИ (Marconi – EMI) електронички систем телевизије, који је био савршенији од старијег Бердовог, почиње да добија примену и од 1937. године остао је у употреби као једини.

Слика 1

Балет *Силфиде* (Les Sylphides) сниман 1938. године. Фотографија: BBC[160]

[160] Извор: Janet Rowson Davis, “Ballet on British Television, 1933-1939“ *Dance Chronicle*, Vol. 5, No. 3 (1982 - 1983), стр. 274, http://www.jstor.org/stable/1567403 , приступљено 18.03.2013.

По Бобу Локијеру (Bob Lockyer), дугогодишњем уреднику програма уметничке игре на BBC-ју, први телевизијски балет је *Фуга за четири камере* снимљена још 1937. године. Музичка основа је Бахова четворострука фуга из збирке *Уметност фуге*. Ово је већ био виши ниво визуелизације уметничке игре на екрану, која је до тада била заступљена кроз развијену праксу извођења балетских одломака у програму „уживо“. У балету *Фуга за четири камере* солистичку деоницу тумачила је Мод Лојд (Maude Lloyd), кореограф је био Ентони Тјудор, а редитељ Стивен Томас (Stephen Thomas). Кореографија је била класична и једноставна, реализована у уском простору, а балетски покрети су мултиплицирани кроз рад четири камере. Солисткиња је на почетку играла у центру кадра, по музичком „уласку“ друге теме прешла је на једну страну и постала је реплика саме себе, све док слика није учетвороструча. „То је био веома оригиналан и импресиван начин да се покаже како балет и телевизија могу да се комбинују“[161]. Мод Лојд се присећа свог искуства у раду на овом балету: „Фуга је била очигледан експеримент у погледу избора и комбинације камера, али не и у кореографском смислу. Кореографија је била потпуно класична, са ‘terre à terre' корацима, без скокова, у практичном и једноставном костиму који је подразумевао трико и балетске патике. У то време играчке соло нумере нису трајале дуже од два до три минута, а ова је била прилично дужа. Без могућности да се истражује простор који је био скучен, било је веома тешко да се запамте кораци, поготово ако се узме у обзир веома кратак временски период који смо имали за припрему“[162].

Фуга за четири камере може се сматрати званично првим телевизијским балетом, мада је овакав приступ кореографији, која се обогаћује наслојавањем слике са различитих камера и третирањем телевизијских елемената као средстава за обогаћење кореографске поставке, карактеристика будуће форме видео данса која је више окренута медију, док су покрети редуковани.

[161] Janet Rowson Davis, “Ballet on British Television, 1933-1939“ *Dance Chronicle*, Vol. 5, No. 3 (1982 - 1983), стр. 279.
[162] Janet Rowson Davis, “Ballet on British Television, 1933-1939“ *Dance Chronicle*, Vol. 5, No. 3 (1982 - 1983), стр. 279.

Слика 2

Најава за наступ Мод Лојд у телевизијском балету *Фуга за четири камере.* Фотографија: Radio Times.[163]

Први модеран балет реализован и емитован на телевизији је *Метрополитан Дејли* (Metropolitan Daily) Ханије Холм (Hanya Holm) снимљен за телевизију Ен Би Си (NBC), четрдесетих година прошлог века.

Није случајност чињеница да се у насловима дела здружују покрет, тело, кореографија као композиција покрета и композиција кадрова, те фуга као музички облик у коме своју тему сукцесивно излажу различити гласови и уједињују се у апотеози полифоног сплета тема, звука, покрета и слика.

У посматрању односа музике, тела и камере као средства новог изражајног медијског простора, значајно место заузимају експериментални филмови кореографа,

[163] Извор: Janet Rowson Davis, „Ballet on British Television, 1933-1939“ *Dance Chronicle*, Vol. 5, No. 3 (1982 - 1983), стр. 280, http://www.jstor.org/stable/1567403 , приступљено 18.03.2013.

играча, филмског теоретичара, песника, писца и фотографа Маје Дерен (Maya Deren)[164] од којих је најупечатљивији за ову тему *Студија кореографије за камеру (A Study in Choreography for the Camera)* из 1945. године.

Маја Дерен је стварала континуирани покрет кроз дисконтинуирани простор напуштајући установљене норме физичког простора и времена, па је тако у својој студији за коју је сама рекла да је то „напор да се изолује и слави принцип снаге покрета“[165] креирала плес за који је истакла да може да постоји само на филму. *Студија кореографије за камеру,* у трајању од само три минута, представља пажљиво конструисано истраживање човека који плеше у шуми, а онда се сасвим природно, без икаквог оштрог „скока“ у слици, телепортује у унутрашњост куће. Кореографија је савршено синхронизована, те је у спрези са покретима камере и монтажом нови повратак у природу сасвим једноставан и природан. У креирању кореографије за камеру Маја Дерен подједнако ради на константним кретњама играча[166] и на покретима камере, монтажни резови су глатки, а статични кадрови понекад приказују крупне планове главе, ногу и стопала.

Трендови транспозиције уметничке игре у телевизијски изражајни и креативни простор пренели су се и у нашу средину. Експериментални програм Телевизије Београд почео је са радом 1958, а већ током 1959. године формирали су се програмски сегменти у оквиру којих је музика добила истакнуто место, па је тако са редакцијом Музичког програма одређен значајан музички простор. На почетку, телевизија је деловала превасходно као интерпретативни простор уметничке игре и раних шездесетих година бележимо преносе балета из Народног позоришта. Почетком новембра 1960. године преношено је балетско вече са *Вибрацијама*[167], *Жар Птицом*[168] и *Сусретом у*

---

[164] Маја Дерен рођена као Елеонора Деренковскаја (Eleanora Derenkowskaia 1917 – 1961.) била је америчка филмска ауторка украјинског порекла. По њеном мишљењу, функција филма је била да створи ново искуство и у свом стваралаштву комбиновала је интересовање за плес, вуду и субјективну психологију, кроз серију надреалних, перцептивних, црно-белих кратких филмова. У монтажи је у великој мери користила дуплу експозицију, скокове у слици, успорене снимке и још многе друге ефекте. http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/. Приступљено 16.05.2016.

[165] *Women and the Cinema: A Critical Anthology,* Ed.Karyn Kay and Gerald Peary. A Letter to James Card by Maya Deren, New York: Futton, 1977.

[166] Главну улогу тумачи играч и кореограф Тели Бити (Talley Beatty).

[167] *Вибрације* – балет у једном чину. Музика: К. Фрибец, кореограф: Вера Костић, сценограф и костимограф: Душан Ристић, диригент: Оскар Данон, солисти: Лидија Пилипенко, Катарина Обрадовић, Жарко Пребил, Боривоје Младеновић. Премијера у Народном позоришту: 17.01.1959.

[168] *Жар птица* – балет у једном чину, две слике. Либрето: М. Фокин, музика: И. Стравински, кореограф: Вера Костић, сценограф и костимограф: Душан Ристић, диригент: Богдан Бабић, солисти: Магдалена Јанева, Вишња Ђорђевић, Милан Момчиловић, Жарко Пребил. Премијера у Народном позоришту: 5.05.1960.

Луисвилу[169], половином новембра исте године *Балада о месецу луталици*[170], те фебруара 1961. године балет *Љубав чаробница*[171]. Маја 1961. године, у програму Телевизије Београд, после петстотог дневника, у „ударном“ термину, емитовани су фрагменти из тада извођених балетских дела у Македонском народном театру, јер у главном граду Македоније није постојао емисиони телевизијски центар[172]. Овај податак је показатељ значаја уметничке игре, како на културној, тако и на медијској сцени па су овакви снимци емитовани одмах после најгледанијих информативних емисија, чак и као балетски концерти у оквиру новогодишњег програма.

Зачетак телевизијских портрета и балетских документараца био је портрет примабалерине Јованке Бјегојевић[173], док су у својеврсном балетском концерту на телевизији наступили Лидија Пилипенко и Душан Трнинић[174], а тадашња критика је ово означила као „успешан покушај креирања игре пред телевизијским камерама“[175]. Први телевизијски балет, чија музика је настала много раније, а затим је реализован као балет у новом медију је остварење *Човек који је украо сунце* на музику Војислава Вучковића, у кореографији Вере Костић и режији Славољуба Стефановића Равасија[176]. То су били озбиљни почеци „пресељења“ и креирања уметничке игре на екран, а онда су уследиле најплодније године, седамдесетих и осамдесетих година прошлог века и слободно можемо рећи „златно доба“, како критичарка Милица Зајцев истиче, „најтелевизичније“[177] уметности када су у Телевизији Београд настајали бројни телевизијски балети на музику домаћих и страних композитора. Нажалост, после 1997. године када је емитован последњи наменски стваран телевизијски балет, о чему ће бити

---

[169] *Сусрет у Лусвилу* - музика: Ж. Ибер, кореограф: Вера Костић, сценограф и костимограф: Душан Ристић, диригент: Оскар Данон, солисти: Рут Парнел, Марјан Јагушт. Премијера у Народном позоришту: 17.01.1959.

[170] *Балада о месецу луталици* – бурлескна љубавна игра у три слике. Либрето: Б. Ћосић, музика: Д. Радић, кореограф: Мира Сањина, сценограф и костимограф: Душан Ристић, диригент: Оскар Данон, солисти: Вишња Ђорђевић, Лидија Пилипенко, Марјан Јагушт, Стеван Жунац. Премијера у Народном позоришту: 19.10.1960.

[171] *Љубав чаробница* – балет у две слике. Либрето: Г.М. Сиера, музика: М. де Фаља, кореограф: Димитрије Парлић, сценограф и костимограф: Душан Ристић, диригент: Оскар Данон, солисти: Мира Сањина, Душан Трнинић, Стеван Гребелдингер, Фоска Хармел. Премијера у Народном позоришту: 1.03.1956.

[172] Из текста балетског критичара Милице Зајцев прочитаног у оквиру изложбе Удружења балетских уметника Србије, на светски дан уметничке игре 29. априла 2009. године (рукопис).

[173] Реализован у мају 1963. године, по сценарију Срђана Барића и у режији Саве Мрмка.

[174] Овај балетски телевизијски концерт је реализован марта 1967. године.

[175] Из текста балетског критичара Милице Зајцев прочитаног у оквиру изложбе Удружења балетских уметника Србије, на светски дан уметничке игре 29. априла 2009. године (рукопис).

[176] Овај балет премијерно је емитован на телевизији почетком маја 1966. године.

[177] Из текста балетског критичара Милице Зајцев прочитаног у оквиру изложбе Удружења балетских уметника Србије, на светски дан уметничке игре 29. априла 2009. године (рукопис).

речи у даљем току дисертације, балетска уметност није више предмет креације, већ повремене реализације преноса „Фестивала игре“ и балетских концерата.

5.2. Телевизијски запис уметничке игре

У посматрању изабраних снимака из фундуса Телевизије Београд који представљају аналитички корпус ове теме, очигледно је да је највећи број телевизијских записа музичко-сценских дела (опера и балета), настао у периоду између 1974. и 1991. године. „По броју телевизијских записа могло би се рећи да је Београдска телевизија поклањала балету много већу пажњу него опери. Већ у првим годинама њеног рада гледаоци су могли да виде преносе ‘Охридске легенде', 'Лицитарског срца', 'Триптихона', 'Златне рибице' и 'Баладе о месецу луталици', а та приврженост балету задржала се и касније”[178].

Пут од преноса балетске представе на телевизији до стварања и реализације специфичног формата, у овом доминантном визуелном простору, поступно изгледа овако: најједноставнији начин транспозиције балета на телевизију је пренос балетске представе. Нешто захтевнији поступак је прилагођавање оригиналне музичке, те сценске, кореографске и режијске основе природи телевизијског медија. Такође често коришћено је креирање краће балетске телевизијске форме на основама музике из свита, игара и најефектнијих делова узетих из оригиналног, интегралног жанра. А највиши степен медијализације, односно медијског стварања, јесте наменско креирање оригиналног телевизијског формата - телевизијског балета, које подразумева синхрон рад композитора, кореографа, редитеља, а касније и добро осмишљене постпродукције, у циљу стварања оригиналног уметничког дела.

Директни преноси или снимања балетских и оперских представа најчешће имају програмски смисао представљања догађаја. Тада телевизија не креира већ бележи догађај и у тим случајевима техничке потребе су организација расвете, распоред камера, које имају задатак да максимално ефикасно и креативно сниме представу а да не сметају публици и извођачима. Тон мајстори имају захтеван задатак уколико музику уживо изводи оркестар, мада су честа извођења у којима се емитује већ снимљена музика. У преносима балетских представа камере „разголићују“ сценску

[178] Снежана Николајевић, „Српска музичка сцена у телевизијском запису “, *Српска музичка сцена (зборник радова),* Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995, стр. 317.

интерпретацију, откривајући изблиза шминку и детаље тела који се не виде у сали и нису доступни публици. Новија пракса употребе видео зидова (video wall) и „лед“ екрана (LED video walls) такође приказује многе детаље које публика не види ако догађај прати из сале, спортске дворане или у позоришту. Ова пракса је најчешће у употреби у случајевима када концерт и балетску или оперску представу директно емитује или снима телевизија, тако да се за видео зидове користи микс слике свих камера који представља финал за телевизијску презентацију.

Под појмом телевизијски балет подразумева се форма краћег трајања од целовечерњих балета[179] јер је поимање времена и тока наратива на телевизији, у односу на сцену, сасвим другачије. У процесу стварања телевизијског балета аутори имају у виду и познају телевизијска средства и начин реализације. Кључни елементи су: избор или писање музике, либрето, кореографија и режија. Дигитална и компјутерска монтажа пружају нове могућности које су најчешће у примени на плану кореографских и режијских концепата.

Веома блиски проблематици ремедијације и медијализовања су примери присутности уметничке игре у филмској уметности, па ће тако у аналитичком делу рада бити дефинисани *филмовани* и *филмски балети.* Иначе, током историје филма и телевизије, између ова два медија текао је природан процес интеграције, јер су филмски студији продуцирали филмове - опере и филмове - балете ради приказивања на телевизији.

Поред анализа примера и дефинисања односа у телевизијском балету и између класичног жанра и телевизијског формата, биће речи и о сродној уметничкој форми *видео дансу*, који је наслеђе доминантно визуелног медија и који кроз еволуцију до медијализованог финала прати пут од балетске позоришне игре, преко кореопројекта и кореодраме.

Посебну подврсту представљају и балети на леду који су најсроднији са ревијалним наступима уметничког клизања. Плесачи су спортисти који у овим адаптацијама познатих балета, па чак и опера, поред техничких захтевних фигура, покретима лица и телом треба да тумаче наратив, дочарају извесна стања, догађања и емоције, а све без вербалног контакта, као и у балетима.

[179] Оптимална дужина трајања је између двадесет и тридесет минута.

Финални аналитички сегмент овог поглавља биће посвећен присутности уметничке игре у документарним емисијама домаће и стране продукције. Као што пренос или снимак представе има функцију „бележења“, на сличан начин и документарне емисије се односе према уметничкој игри – плесу, за разлику од креативних истраживања споја игре и њене медијализоване слике.

Подела формата у којима се представља или креира балетски жанра на телевизији могућ је по неколико параметара:

1. По третману музичке основе:

- балетска музика реализована као балет на телевизији,
- инструментална, оркестарска, вокално-инструментална и концертантна музика у кореографијама за телевизију,
- телевизијски балети, кореопројекти, кореодраме, видео данс, настали од специјално писане музике за телевизију.

2. По начину реализације:

- преноси балетских представа,
- адаптације балета за телевизију,
- реализовање телевизијских балета од постојеће основе (музика, сценска реализација - са или без скраћења)
- креирање оригиналног телевизијског балета
- филмски или филмовани балети,
- комбиноване форме и компилације,
- балети на леду,
- документарне емисије о уметничкој игри.

Када је музичка основа полазна тачка за настанак телевизијског балета, онда неки од присутних елемената као што су ванмузичка идеја, литерарна потка, тематско и мотивско ткање или ритмички пулс, инспиришу кореографа и дају му почетни импулс. Веома је чест случај, чак и да музика за којом посежу кореографи и редитељи нема плесни карактер и ритмички пулс, „тако да се музика у телевизијском балету ‘ослобађа’ неких карактеристика које су типичне за балетску музику - чак би се могло

рећи да свака музика може постати основа телевизијског балета или видео данса“[180]. Постоје случајеви у пракси да се изабрана дела апсолутне музике скраћују, „делови композиција се премештају прилагођавајући се кореографским идејама, или се пак више композиција повезује у једну целину“[181]. Музички план телевизијских балета може бити релативно самосталан, „независтан од различитих кореографских или технолошких захвата, представљајући основу или предложак на који се сви остали елементи надограђују. Као потврда могу да послуже многобројни балети осмишљени на музику која припада другим жанровима, која се користи без икаквих измена или само са незнатним скраћењима“[182].

На питање која је разлика у приступу жанру балетске музике, када се пише за телевизију, у односу на сценски балет, композитор Зоран Христић је одговорио: „Разлика је велика, јер када пишем телевизијски балет онда ‘рачунам’ на монтажу и маштовитост кореографа који сада има неслућене могућности да створи ‘чисто’ медијски, телевизијски балет”[183].

[180] Снежана Николајевић, *Екран српске музике,* Радио телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС – Сектор за издавачку делатност, Београд, 2003, стр. 54.
[181] Снежана Николајевић, *Музика и телевизија - умеће и/или уметност,* Филум, Крагујевац, 2015. стр.89.
[182] Снежана Николајевић, *Музика и телевизија - умеће и/или уметност,* Филум, Крагујевац, 2015.стр. 91.
[183] Из разговора са композитором вођеног 23. марта 1998. године.

5.2.1. Балетска музика реализована као балет на телевизији

Седма и осма деценија двадесетог века, као "златно доба балетске уметности на београдској телевизији" биле су време екранизације бројних домаћих балета.

Балетску музику нашег подручја карактерише истовремено егзистирање различитих, чак супротних естетских и стилских тенденција. Пре национално романтичарских балета као што су *Охридска легенда* Стевана Христића и *Лицитарско срце* Крешимира Барановића, написан је и изведен један авангардни балет - *Собарева метла* Милоја Милојевића[184].

Собарева метла је балетска гротеска у једном чину, премијерно изведена 16. фебруара 1923. године у сали београдског хотела „Касина". Балет је представљен као део целовечњег музичког спектакла, под називом „1002. ноћ" у оквиру којег су организовани костимирани бал и модернистичка изложба. Балет Милоја Милојевића, у оригиналу насловљен *Le balai du valet,* у себи обједињује звучни, визуелни и вербални медиј, јер подразумева музику, игру, говорени и певани текст, те је при свом првом извођењу био је смештен у мултиартистичко окружење.

У оригиналу, *Собарева метла* је писана за симфонијски оркестар, са разноврсном палетом удараљки и ефектом пуцња из пиштоља чиме се Милојевић директно позива на Сатија и његов начин коришћења ванмузичких ефеката. Нажалост, балет је на премијери изведен у клавирској редукцији што је неминовно утицало на целокупан уметнички доживљај. Тешко је реконструисати кореографски аспект са премијере *Собареве метле* пошто не постоје писани и евентуално визуелни документи о поставци. Међутим, ангажованост два кореографа - Клавдије Исаченко, која се бавила тзв. „пластичним" балетом, или како бисмо данас рекли „модерним плесом" и Јелене Пољакове, представнице класичног балетског израза, упућује на претпоставку да су овом приликом оне ујединиле своје идеје и стилове у жељи да се опробају и у

[184] За време свог боравка у Француској (1917 – 1919.) Милоје Милојевић је имао прилику да упозна авангардне музичке и позоришне тенденције, те је по узору на париски надреализам у виду балета *Парада* Ерика Сатија и *Во на крову* Даријуса Мијоа, настала његова *Собарева метла* у којој се доследно прати надреалистички текст Марка Ристића.

најекстравагантнијим формама и да пођу путем експеримента. У свом тексту „Собарева метла" Јелена Шантић примећује: „Сцене у којима се развија радња сувише су кратке да би се развијала и кореографија. Покрети и елементи имају хомогеност, али немају уобичајену сукцесивност, већ само фигуративну назнаку. Овде се више ради о гесту, покрету, или назнаци плеса, него о кореографском појму као следу низа повезаних покрета. Текст и идеја балета је литерарна, али у реализацији нема наративности. Све је уздигнуто на виши, трансцедентални уметнички ниво. Сам текст и гласови присутни су у балету, али се не може говорити о анархији јер постоји унутрашња кохезија и поетика надчулног" [185].

Поседовање јаког визуелног капцитета и спој различитих медија и уметности једноставно су „тражили" пренос у нови свет који није постојао у време писања балетске музике - телевизијски простор, па тако овај балет спада у ретка дела која нису претрпела структуралне и кореографске промене при преносу у нови медиј. Телевизијски балет *Собарева метла* постављен је 1983. године, поводом шездесетогодишњице настанка. Без обзира што никада није био изведен на великој сцени, „његова слојевитост, повезаност музике, покрета, речи и сценографије најбоље могу да се искажу у једном синкретичком медију какав је телевизијски, у коме ће се сви елементи довести у исту раван исказа и значења. Посегнувши за овом партитуром, аутори телевизијског записа су управо покушали да повежу различите типове балетске и драмске игре, рецитовања, сликарских и сценографских елемената и да их укомпонују у студијски простор и плошну раван телевизијског кадра - не увек лако, пластично и маштовито, понекад угласто и неспретно, али са очигледном намером да се кроз синкретичност телевизијског медија искаже поетика сложеног сценског дела"[186].

Собарева метла је имала још једну премијеру 10. априла 2012. године у Опери и театру „Мадленианум" када је изведена у оквиру деветог Београдског фестивала игре, а у сарадњи са Музиколошким друштвом Србије. Исте вечери своју ренесансу доживела су два балета: поменуто остварење Милоја Милојевића и балет *Балада о месецу луталици* Душана Радића. Музика је пуштана са траке, у извођењу

[185] Јелена Шантић, „Авангардна игра подсвести: кореографски аспект", *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998, стр. 278 – 286.
[186] Снежана Николајевић, *Екран српске музике,* Радио телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС - Сектор за издавачку делатност, Београд, 2003, стр. 47.

симфонијског оркестра, а кореографија је добила потпуно ново, свеже, савремено виђење кореографа млађе генерације Александра Саше Илића[187].

Из балета *Охридска легенда* Стевана Христића у коме у свим аспектима доминирају национални елементи и социјално интонираног остварења *Човек који је украо сунце* Војислава Вучковића, у документацији Телевизије Београд сачувани су само сегменти и поједине нумере.

Писање свог животног дела, балета *Охридска легенда* Стеван Христић је започео још 1928. године. Први чин је изведен 5. априла 1933. године у Народном позоришту[188] поводом прославе 25-годишњице композиторовог уметничког рада и после премијере он је изјавио да ово „није традиционални балет већ гестом изражена велика симфонијска поема“[189]. Оваква једночина концепција балета и најављене „модерне тенденције“ упућују на утицај рада аутора из трупе Сергеја Дјагиљева (*Сергей Павлович Дягилев*), јер се велики руски импресарио радије окретао краћим сегментима него целовечерњем балету. Међутим, четрнаест година касније *Охридска легенда* је прерасла у четворочини целовечерњи балет и премијерно је изведена 29.11.1947. године[190]. Ово извођење је био кореографски тријумф Маргарите Фроман, велики извођачки успех ансамбла Балета Народног позоришта, а како балетска уметница и балетски критичар Милица Јовановић истиче „изнад свега ово је био тријумф балетске уметности“[191].

Одломци из балета *Охридска легенда* фрагментарно су сачувани и расути по различито тематски обликованим емисијама, најчешће типа *Балетских дивертисмана*[192] или у портретима балетских уметника који су тумачили главне улоге из овог остварења. Тако је дует Вишње Ђорђевић и Радомира Вучића, као игра Марка и Биљане цитиран у Балетском дивертисману *Адађо за Вишњу*, у портрету балетског

---

[187] Кореограф и редитељ: Александар Саша Илић, асистент редитеља: Ивана Козомара, сценограф и костимограф: Снежана Арнаутовић, дизајн светла: Срђан Јовановић.

[188] У стварању прве верзије *Охридске легенде* учествовали су: Александар Фортунато, који је од самог почетка радио на либрету, кореографију, режију и главну улогу остварила је Нина Кирсанова, а сценографију је потписао Владимир Жедрински.

[189] „Јубилеј директора опере – од *Чучук Стане* до *Охридске легенде*“, Политика XXX, 8937, 29.03.1933.

[190] Режија и кореографија: Маргарита Фроман, сценографија: Владимир Жедрински, костимографија: Милица Бабић.

[191] Милица Јовановић, *Првих седамдесет година – Балет Народног позоришта у Београду,* Народно позориште, Београд, 1994, стр. 154.

[192] Дивертисман (фр. Divertissement) – забава, разоноћење, плес на позорници, мали балет, игра и плес између чинова.

уметника Радимира Вучића *Човек од игре*, те у балетском дивертисману под називом *Из опуса српских композитора* који је састављен од делова из најпознатијих балета које су написали домаћи композитори. Телевизијски одломци из *Охридске легенде* сведоче да је балет, сада у кореографији Димитрија Парлића, сниман у екстеријеру, на Охридском језеру. Кореографски језик је класичан, уз праћење основних „етно“ назнака, како у кореографији, тако и у костимима.

Из познате композиторске „Прашке групе” издвајамо делатност два аутора који су се исказали на пољу балетске музике, сличним средствима и на сличан начин. То су Војислав Вучковић и Станојло Рајичић са својим балетима - *Човек који је украо сунце* и *Под земљом* који су на неки начин сачувани у документацији Музичке редакције Телевизије Београд.

Једино дело из Вучковићевог опуса окренуто сцени је балет *Човек који је украо сунце* са ауторовим последњим интервенцијама у клавирској скици. Писан је у једном чину и шест слика, на основу приповетке познатог чешког песника Јиржија Волкера (Jiří Karel Wolker), која кроз фантастику бајке симболизује слом једног света и поретка. Године 1964. балет је оркестрирао Петар Бергамо и премијерно је изведен као концертна свита 11. фебруара 1966.године у Љубљани, а потом 4. маја исте године реализован је и као телевизијски балет.

Садржајна основа Вучковићевог јединог сценског дела је прича о милионеру који је скинуо сунце и затворио га у кулу да би његовом топлотом излечио своју болест. Међутим, у тренутку када је милионер ушао у кулу, сунце је растопило зидове и убило га својом топлотом. Балет је конципиран у једном чину и шест слика: 1. У палати милионаревој 2. Лекарева посета и смрт 3. Зидање куле - тамнице и крађа сунца 4. Свет без сунца 5. Одлазак милионара засужњеном сунцу, смрт милионара и тријумф сунца 6. Повратак сунца.

Основа музичког, тематског материјала балета *Човек који је украо сунце* је супротстављање мотива милионера и мелодије песме „Пољушко поље” која симболизује сиромашан и потлачен народ. Тонски језик ове балетске музике подразумева класичан тематски рад и хармонску једноставност и функционалност. Визуелни, музички и кореографски потенцијали јединог Вучковићевог балета привлачили су и телевизијске стваралоце. После поменуте телевизијске верзије из 1966.

године, ово остварење постављено је у телевизијски медиј поново осамдесетих година прошлог века. Из те варијанте сачувана су само два видео фрагмента која су нам била на располагању - „Свет без сунца“ и „Повратак сунца“. Обе слике су снимљене у простору калемегданских лагума, уз учешће солиста - Љиљане Хмела и Душана Симића и чланова балета Народног позоришта у Београду. Целокупна кореографско-сценографско-костимографска поставка је суморна, јер је избором лагума сценографија природно „огољена”, а кореографски моменат акцентује једноставан плес „обичних“ људи, са тешким покретима и корацима у тами. Али финална слика „Повратак сунца“ је оптимистичан завршетак балета јер зрак сунца улази у лагум. Три мушко-женска пара играју стилизовано народно коло и плес са елементима ренесансних игара. На крају ове једноставне и упечатљиве кореографско-режијске поставке отвара се велики прозор кроз који улази Сунце и балетски играчи пружају руке ка њему.

Станојло Рајичић је 1940. године написао је балетску музику *Под земљом* као опус 12, која „поред рецитационих хорова, две песме уз пратњу дувачког трија и балета *Човек који је украо сунце* Војислава Вучковића, спада међу прва социјално интонирана дела у српској музици”[193]. На кратак текстуални мото књижевника Петра Петровића Пеције, Станојло Рајичић је развио либрето за свој први балет који, нажалост никада није сценски промовисан. Извођен је у скраћеној верзији, концертно као симфонијска поема[194], а на њену музику креиран је телевизијски балет у кореографији Димитрија Парлића [195].

„У музици за балет *Под земљом*, Рајичић показује извесно хармонско смирење у односу на своја ранија дела. Из овог поступка проистекла је већа самокритичност у третирању хармонских проблема. Једна лепа особина Рајичићевог талента, раније недовољно испољена, овога пута се потврдила. То је склоност за спонтану мелодику

[193] Властимир Перичић, *Стваралачки пут Станојла Рајичића*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971, стр. 32.
[194] Симфонијску поему *Под земљом* најпре је извео Михаило Вукдраговић са Радио оркестром у емисији 5. маја 1940. године, а затим Ловро Матачић са Београдском филхармонијом 25. марта 1941. године што је био последњи концерт Београдске филхармоније пред избијање Другог светског рата.
[195] Играју прваци балета Народног позоришта у Београду: Вишња Ђорђевић и Раде Вучић. Музичка реализација је била поверена Загребачкој филхармонији под управом Милана Хорвата, а аутори ТВ балета су уредник – Гордана Ђурђевић и редитељ – Славољуб Стефановић-Раваси.

која се све више ослобађа стилских атоналних елемената и поступно ужљебљује у природан ток”[196].

Балет *Под земљом* карактеришу подједнако прегледна и музичка и телевизијска форма. Мале су разлике између симфонијске поеме и оригиналне балетске музике јер балет *Под земљом* и у свом оригиналу није замишљен као целовечерњи балет. Три дела симфонијске поеме по свом следу и концепцији одговарају драматургији троставачног циклуса. Истовремено, они се поклапају и са троделношћу либрета, догађањима у оквиру једног дана: јутро - подне - вече. Међутим, у ТВ балету тематска идеја је пренета са колективне катастрофе на личну трагедију, јер су уместо радничког социјалног слоја, сада човек и жена стављени у први план. На ову либретистичку измену сигурно је утицало и време у коме је поставка рађена. С обзиром на чињеницу да је овај телевизијски балет пре свега психолошка драма, нема пуно простора за кореографисање ефектне игре. У највећем делу балета ставља се акценат на психолошки моменат који се визуелизује уз помоћ сведених покрета и пантомиме. Комплетна атмосфера је мрачна, што се дочарава костимографским и сценографским решењима. Играчки ритам и народни мотиви присутни су у средишњем одсеку - „Подне“, у колу које млади играју на ливади и у реминисцентном одсеку на венчање главног пара, а сада жене у црном, где су играчки делови обојени карактером и призвуком народних мотива.

[196] Властимир Перичић, *Стваралачки пут Станојла Рајичића*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971, стр.35.

Слике 3 и 4

Балет *Под земљом*[197]

Колективна драма је пренета на приказ појединачних судбина. Рудар гине у руднику, да би се са женом која га оплакује спојио у плесној апотеози.

[197] Заустављени кадрови из балета *Под земљом* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

Поред четири опере и прелазног сценског облика *Четири сцене из Шекспира,* Миховил Логар се само једном посветио музици за балет. Либрето за његову кореографску бајку *Златна рибица* написала је Јелена Вајс према народној бајци која је чувена по Пушкиновој обради у стиховима. Причу о рибару и златној рибици Логар је дочарао кроз приморски амбијент уз употребу елемената медитеранског фолклора, када описује сцене из народног живота и суптилног импресионистичког сенчења, у моментима осликавања фантастике. Балет *Златна рибица* настао је 1950. године, а премијерно је изведен у Београдској опери 11. новембра 1953. године под управом Оскара Данона. За концертно извођење аутор је припремио три концертне свите од низа карактеристичних музичких одломака и игара и то по истом редоследу као и у самом балету.

Тридесетак година касније Логарева визије познате бајке инспирисала је и телевизијске и балетске посленике па је фантастична тематика нашла прави медиј за изражавање у телевизијском студију. Из сценске варијанте балета у оригиналу настале су свите за концертно извођење: из првог чина - прва свита, из другог чина - друга и трећа свита, а нумере из четврте свите настале су накнадно, по завршетку балетске музике. Основа за рађање телевизијског балета у трајању од тридесет пет минута биле су све три свите и за овај балет у једном делу, телевизијски аутори[198] издвојили су најупечатљивије музичке моменте који прате либретистичку идеју, сасвим одговарајућу првобитној, сценској. Могло би се рећи да је телевизијски балет *Златна рибица* „digest“ издање кореографске бајке у два чина и три слике. У партитури су штампана и јасно означена драматуршки и кореографски важна места, на пример када је плес рибице, када рибар баца три пута мрежу итд. Међутим, аутори телевизијског балета не поштују ове партитурне ознаке за визуелизацију и кореографисање већ стварају своју драматургију и њој прилагођавају музички материјал. На месту где стоји „Рибар баца три пута мрежу“ установљена је сцена плеса Манде и Стипета, што и опет иде у прилог претходном запажању, а за музички материјал са текстуалним објашњењем „Рибар прича жени о златној рибици“ у телевизијском балету дата је сцена рибара и златне рибице у води, кроз заједнички плес ослобођен гравитације земљине тежње. У верзији *Златне рибице* за телевизију истиче се контраст добра и зла,

[198] Уредник је Срђан Барић, кореограф Миљенко Шатмбук, либрето за телевизију и режију урадио је Арса Милошевић а играју: Вишња Ђорђевић - Рибица, Раде Вучић - Стипе, Лидија Пилипенко - Манде и ансамбл Народног позоришта у Београду.

скромности и похлепе. Балет је рађен студијски, а режијска поставка се заснива на употреби „хрома ки“ (Chroma Key)[199] технике у циљу дочаравања екстеријера и подводног света. Кореографски аспект обухвата класичан приступ балету, са игром на врховима прстију, пируетама и скоковима. Пливање је представљено комбинацијом покрета играча са радом камере и касније додатих ефеката - рибар и рибица пливају тако што лежећи на леђима и на стомаку праве покрете рукама и ногама као да пливају, а онда се уз помоћ „абекаса“ - електронског трик генератора, померају њихове слике и тела се уклапају у заједничком подводном плесу. Елементе игре који се не ослањају само на плесну конструкцију и организован систем покрета у кореографски низ, дефинишемо као покрете који се ослањају на телевизијска средства која ће их допунити и обогатити. На тај начин телевизијска камера и посебни ефекти активно учествују у стварању и реализацији кореографије. Иначе, овај телевизијски балет је рађен у студију, без сценографије, са плавом завесом у позадини на којој су се пројектовали видео снимци мора, таласа, подводног света, а испред на обали, свој екпресиван плес доносе златна рибица и рибар.

Слика 5

Балет *Златна рибица*.
Приказ мора на позадини уз примену „хрома ки“ технике.[200]

[199] Хрома ки (енгл. Chroma Key) је електронски ефекат који се користи у телевизији у боји. На најчешће плавој позадини, у студију са сведеним елементима, емитује се слика или видео материјал.
[200] Заустављени кадрови из балета *Златна рибица* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

Слика 6

Активно учешће камере, ефеката и монтажних поступака у формирању телевизијске кореографске концепције, „уклапањем“ тела балетских играча која „пливају“ у мору.[201]

Такође, одломци из балета *Охридска легенда*, *Под земљом* и *Златна рибица* део су телевизијског балетског дивертисмана *Адађо за Вишњу*[202] посвећеног примабалерини Вишњи Ђорђевић. У свим инсертима из интегралних балета наступа балетски пар Вишња Ђорђевић и Раде Вучић[203].

[201] Заустављени кадрови из балета *Златна рибица* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.
[202] Уредник ове компилације је Гордана Ђурђевић, година производње 1997.
[203] *Адађо за Вишњу* почиње и завршава се инсертом из балета *Маска црвене смрти* Ивана Јевтића као тематско заокружење, саставни део су остали инсерти: *Жизела* Адолфа Адама у коме поменути балетски пар наступа у класичном белом балету сниманом у црно-белој техници; *Ана Карењина* Родиона Шчедрина - балет сниман у колору, коришћен је модеран балетски израз који емоције у динамици и музици преноси на плес који је статичан у спацијално-кинетичком смислу али са пуно емотивног набоја. Ту су и инсерти из балета *Ромео и Јулија* који је у црно-белој техници, сниман једном камером, али није у једном кадру и из *Катарине Измаилове* Рудолфа Бручија који је остварен као пренос балетске представе и режијски је решен са најчешћом комбинацијом: тотали-крупни планови и детаљи са прелазом у претапању.

Балада о месецу луталици или „бурлескна љубавна игра“ је балетска музика Душана Радића настала 1957. године по либрету Боре Ћосића, да би премијерно била изведена 19. октобра 1960. године у Народном позоришту у Београду, под диригентском палицом Оскара Данона. Балет је подељен у три слике у које је смештена прича о песнику, иначе службенику научног института који не наилази на разумевање у свету којим је окружен, те одлази на небо да би нашао девојку својих снова. Међутим, пошто је ни тамо не налази, а због свог индиферентног става, враћа се на земљу где се његова лутања настављају.

У балету *Балада о месецу луталици* Радићев музички израз је неокласичан базирајући се на идеалима класичне уметности, на складу садржаја и форме, на симплифицираности изражајних средстава и аутор га сам овако описује: „Традиционална изражајна средства у музици нису још исцрпљена. Дијатонски систем је бескрајан, као шаховска игра, као и комбинаторика у бриџу. Традиција мора остати ослонац и у будућности, иначе ће нам будућност остати без корена, па ће је лакше ветар скрхати и одувати“[204].

На основу балетске музике аутор је саставио концертну свиту која се базира на устаљеним облицима музичке традиције као што су троделна песма, рондо и класични играчки ставови преображени у модерне игре и звук педесетих - буги вуги, блуз. Свита има шест ставова са називима „Песник и месец“, „На земљи“, „На небу“, „Зелена комета“, „Опет на земљи“, „Финале“. У прилог џез логици и атмосфери говори доминантна улога саксофона у првом и четвртом ставу, а поред специфичног звука овог инструмента, великом симфонијском оркестру додат је клавир са истакнутим наступима.

Телевизијски балет *Балада о месецу луталици*[205] као музичку основу има комплетно преузету балетску музику. У верзији за телевизијске гледаоце балетски жанр је проширен наступима високог женског гласа и монолозима службеника - песника кога

[204] Душан Радић, Часопис за културу *Домети*, Сомбор, пролеће 1979.

[205] Уредник ТВ балета је Слободан Хабић, редитељ Милица Драгић, кореограф Славко Перван, сценограф Дагмар Стојановић, костимограф Весна Радовић-Дорић. Играју Растислав Варга - Песник, Петар Краљ - Двојник, Апостол Христидис - Месец, Дијана Крстић - Зелена комета, филмска звезда, барска дама, Добрила Новков - Ветар, Јулија Дутина - Мраз, Никола Узелац - Самоубица, балетски ансамбл Српског народног позоришта из Новог Сада.

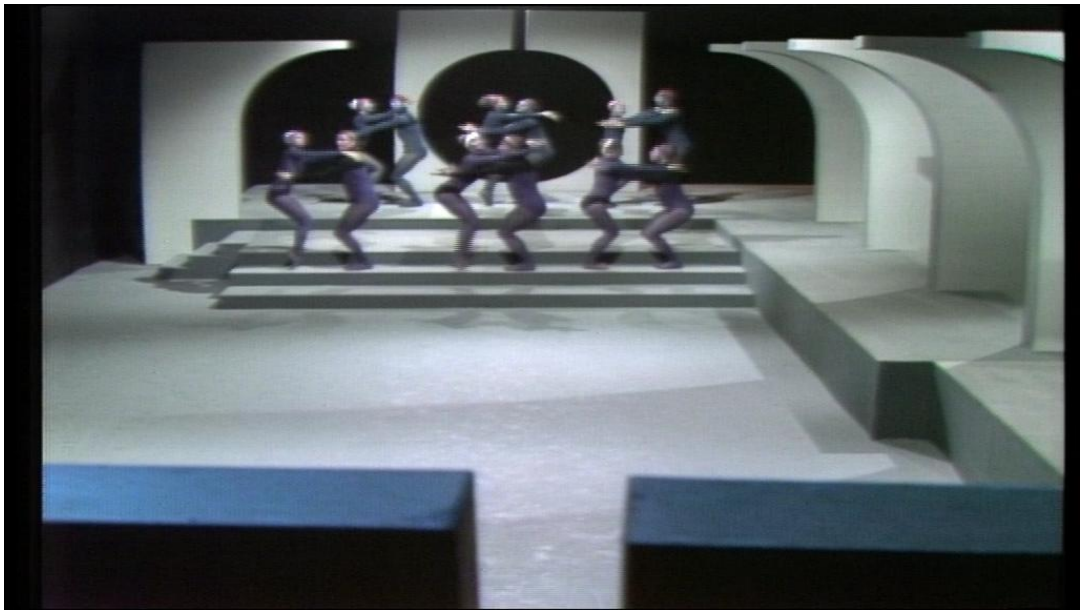
тумаче глумац и балетски играч. Говорни сегменти су увек усађени у музички ток који је константно кореографисан. Тако излагање глумца није прекинуто балетским током већ оно објашњава и коментарише игру. Неокласичном балетском остварењу Душана Радића не недостају ни музички симболи - „успон на небо“ увек прати тема у саксофону, а „долазак на небо“ означен је наступом високог женског гласа. Балет је у целини снимљен у студију, а фантастични елементи - одлазак на небо и боравак тамо дочарани су употребом „хрома ки“ технике. Балетски израз је класичан а у костимографији се инсистира на времену садашњем. У деловима када главни јунак борави на земљи обучен је у класично мушко одело, док елементи фантастике у средњем делу разигравају машту костимографа.

И концертна свита у којој се не прати развој радње као у балету, већ су ставови поређани по принципу контраста, онако како то захтева формална грађа свите као облика, била је директна инспирација за настанак телевизијског балета под називом *Балетске варијације из свите* ***Балада о месецу луталици*** са савременим сведеним, а изражајним приступом кореографији, костимима и сценографији[206].

Слике 7 и 8

Балетске варијације из свите *Балада о месецу луталици*[207]

[206] Уредник овог ТВ балета је Срђан Барић, кореографија је Ани Радошевић. Играју: Лидија Пилипенко, Недељко Војкић и балетски ансамбл Народног позоришта.
[207] Заустављени кадрови из балетских варијација из свите *Балада о месецу луталици* сачуваних у Документацији Телевизије Београд.



Слика 9

Балетске варијације из свите *Балада о месецу луталици*[208]

Једна од главних улога: Лидија Пилипенко

[208] Заустављени кадрови из балетских варијација из свите *Балада о месецу луталици* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

На обновљеној премијери 10. априла 2012. године на малој сцени Опере и театра „Мадленианум“ *Балади о месецу луталици* удахнут је нови живот захваљујући инспиративној и ефектној кореографији Александра Саше Илића коју су надахнуто и са пуно енергије и елана извели млади играчи београдске балетске сцене[209]. Ту свакако треба истаћи сведену али упечатљиву сценографију и колоритне и богате костиме, све из радионице Снежане Арнаутовић. Оваква обнова поседовала је снажан визуелни потенцијал који је једноставно захтевао и медијску транспозицију и презентацију, али она ипак до сада није реализована, осим пуког бележења представе као догађаја за потребе матичног театра.

После кореографске слике *Иза сунчевих врата* из 1973. године, која је извођена и концертно и сценски, 1981. године настао је први балет композитора Зорана Ерића, једночини *Бановић Страхиња,* на либрето, кореографију и у режији Лидије Пилипенко. Примабалерина и кореограф је после слушања Ерићеве слике *Иза сунчевих врата,* настале по старосумерском епу о Гилгамешу, пожелела да на основу исте музике која би била проширена сродним материјалом, кореографише балет инспирисан народном песмом „Бановић Страхиња“. Пратећи ову идеју Зоран Ерић је у целини задржао постојећу кореографску слику и додао јој одговарајућу ритмичко-мелодијско-хармонску структуру новијег датума. У процесу настајања балетске музике композитор и кореограф били су у сталном контакту, те је композитор пред собом имао јасно формулисан либрето, кореографска упутства и минутажу сцена, са веома мало простора за личну креацију[210]. Тема балета, преузета из народне песме је прича о неверној жени и племенитом мужу који пашта. *Бановић Страхиња* је премијерно изведен на сцени београдског Народног позоришта 2.априла 1981. године[211]. У целини, са истим извођачима и у истој поставци, *Бановић Страхиња* је пренесен и у телевизијску сферу, те је смештањем у студијске оквире постао и телевизијски балет[212].

---

[209] Играју: Ивана Козомара, Игор Пастор, Олга Олћан, Ана Иванчевић, Раушер Балинт, Игор Волошин, Милош Маријан, Ања Николић.

[210] Зоран Ерић сматра да је балет *Бановић Страхиња* рециклажа кореографске слике *Иза сунчевих врата.* Из разговора са композитором вођеног 14. априла 1998. године.

[211] Играју: Марија Јанковић - Љуба, Радомир Вучић - Страхиња, Душан Симић - Влах Алија и Соња Дивац - мајка, костими: Божана Јовановић, сценографија: Владислав Лалицки.

[212] Уредник тв балета: Гордана Ђурђевић, либрето и кореографија: Лидија Пилипенко, костими: Божана Јовановић, сценографија: Јасна Драговић. Музику изводи Симфонијски оркестар РТБ, диригент: Душан Миладиновић.

У партитури балета *Бановић Страхиња* назначени су кључни кореографски моменти што је доказ узајамне повезаности кореографског и музичког аспекта у овом делу. У трећој слици коју карактерише ритмичка напетост, улазак Љубе означен је хроматизованим пасажима удвојеним у деоници челесте и флауте, уз пратњу пасажа харфе. Карактеристична тема љубавног односа представљена је у обои и виолини соло, а покретом је приказана рафинирано и пластично.

Пресликавање сценске верзије балета у услове телевизијског медија подразумева смештање у студијски простор и примену телевизијских техника, ефеката и средстава. На пример, поступак примене „дупле експозиције“[213] омогућава верно приказивање психолошког стања ликова, док је сећање, односно повратак у прошлост дато кроз „уншарф“[214] и затамњење крупног плана лика који се сећа. Потом се ова слика претапа на догађаје из прошлости.

Слике 10 и 11

Балет *Бановић Страхиња*[215]

Љубавни занос

[213] Истовремено приказивање два различита кадра.

[214] Нем. „unscharf” - неоштар, мутан, нејасна слика. (Израз који се примењује у филмском и телевизијском језику)

[215] Заустављени кадрови из балета *Бановић Страхиња* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

Слика 12:

Балет *Бановић Страхиња*[216]

Размишљања превареног мужа

[216] Заустављени кадрови из балета *Бановић Страхиња* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

На основу анализираних дела из опуса домаћих композитора која су писана као балетска музика и реализовани као балет на телевизији закључујемо да су из балета *Охридска легенда* Стевана Христића и Вучковићевог социјално интонираног остварења *Човек који је украо сунце* сачувани само сегменти и поједине нумере. Рајичићев балет *Под земљом* који никада није сценски изведен, већ само концертно, доживео је своју телевизијску интерпретацију која се заснивала на музичком материјалу симфонијске поеме чије је трајање од око тридесетпет минута представљало оптимум за преношење у нови медиј. Телевизијска варијанта Логаревог балета *Златна рибица* настала је од одломака и игара из три концертне свите. Четрдесетпетоминутни једночини балет Зорана Ерића *Бановић Страхиња* и *Балада о месецу лиуталици* Душана Радића спадају у категорију балета који су доживели само медијску и евентуално режијску трансформацију, док су целина и трајање остали непромењени.

Када говоримо о балетским остварењима стране продукције архивираним у фундусу РТС-а, онда на располагању имамо најчешће комплетне балете снимљене као балет на сцени, пренос балетске представе и филмске верзије капиталних балетских остварења.

Као пример компилације састављене од одломака већ постојећих снимака балета стране продукције, настале за тадашње програмске потребе Музичке редакције Телевизије Београд издвојили смо емисију под називом *Бљештави сјај балета*. Њену структуру чине одломци из три класична балета из којих су узета три одломка тако да комплетна емисија траје 86 минута[217]. Инкорпорирани су делови из два балета Чајковског *Лабудово језеро*[218] и *Крцко Орашчић* [219] и *Жизела*[220] Адолфа Адама. У свим примерима ово је класичан „бели“ балет који се бележи као позоришна представа, са комплетном атмосфером, „подизањем“ завесе и кадровима оркестра. У режијском смислу највише се инсистира на тоталима, слици у целини, а код играча треба да се виде сви скокови, окрети и балетске фигуре, ретки су крупни планови. Сличан приступ телевизијском представљању класичних и познатих балетских дела можемо видети у

[217] Очигледно је да је потребе термина од 90 минута урађена ова компилација балетских представа. Уредник компилације је Драган Ценерић.
[218] Класична поставка, кореографија: М. Петипа и Л. Иванов.
[219] Балет Париске опере у кореографији Рудолфа Нурејева.
[220] Кореографија М. Петипа, солисти Бољшој театра: Наталија Бесмертнева и Михаил Лавровски.

капиталним остварењима као што су интергралне верзије балета *Жизела* Адолфа Адама, *Успавана лепотица* П. И. Чајковског, *Дон Кихот* Лудвига Минкуса. За ово извођење *Жизеле* је карактеристично то да је урађена адаптација сценске продукције за телевизију, балет је сниман у студију и можемо рећи да је то телевизијски балет „представљачког типа“ са тенденцијом да се прикаже класична балетска прича, без телевизијских интервенција.

Једна од најупечатљивијих кореографија из страног програма, која се налази у фундусу РТС-а, јесте кореографија Мориса Бежара (Maurice Béjart)[221] урађена наменски баш за београдску примабалерину Душку Сифниос и Бежарову трупу „Балет двадесетог века“ на *Болеро* Мориса Равела. Овај снимак је доступан у оквиру емисије *Балетски дивертисман - Жар птица европске сцене - Душка Сифниос*. На исту кореографију играле су бројне балерине, међу којима и Маја Плисецкаја (Ма́йя Миха́йловна Плисе́цкая) као и звезда данашњице Силви Гијем (Sylvie Guillem), а тај материјал је доступан као инсерт у оквиру стране документарне емисије из два дела под називом *Гијем на ивици (Sylvie Guillem, sur le fil)* који је емитован на РТС 3 (некада РТС Дигитал програму).

Болеро је једноставачна оркестарска композиција оригинално писана као балетска музика по поруџбини руске глумице и играчице Иде Рубинштајн (Ida Rubinstein), настала 1928. године после Равелових дела замишљених за кореографисање - балета *Дафне и Клое* (*Daphnis et Chloé*) компонованог за *Руски балет*, балетских свита и једноставачног комада са плесним конотацијама *La Valse*.

О настанку кореографије за *Болеро* Душка Сифниос каже: „То је кореографија која не постоји и која нема име. То је покрет који смо кореограф и ја заједнички тражили, како да буде, а да не буде балет и то смо изгледа успели. Кореографија не садржи ниједну балетску позицију, ниједно дизање руку, нема ништа што је балет. Бежар је све то избрисао и мени је рекао: ‘Скини патике, опусти косу и стани тамо, заборави све што је балет, заборави пируете, не играш балет’. И онда смо заједно тражили покрете - тако је настао *Болеро*. Тек када смо сишли на сцену због генералне пробе, на ред је дошао онај магичан сто - пре тога га нисам видела и до тог тренутка

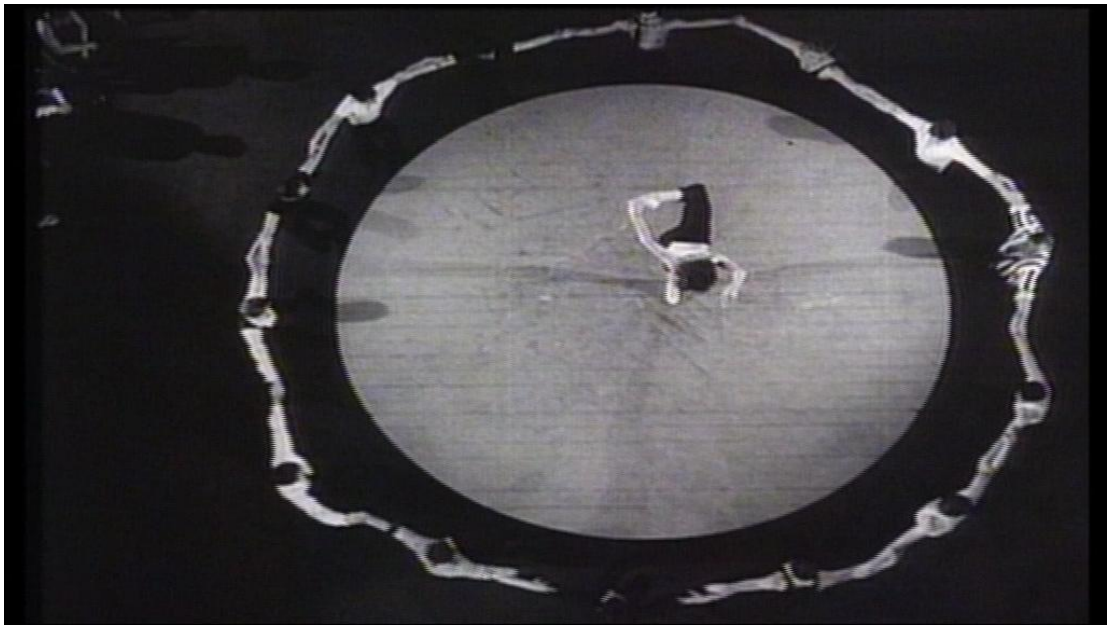
[221] Морис Бежар, француски играч и кореограф, оснивач трупе *Балет двадесетог века,* у својим кореографијама је био познат по специфичној комбинацији класичног балета и модерног плеса, са џезом, акробатиком и конкретном музиком.

сам мислила да играм на равном. Када сам се попела на сто, Бежар ми је рекао: ‘Немој да гледаш ни овамо, ни онамо, нигде, најбоље да гледаш диригента’. Тако сам и учинила“[222].

Слике 13, 14, 15 и 16

Кореографија Мориса Бежара на музику *Болера* Мориса Равела[223].
Изводе: „Балет 20. века“ и Душка Сифниос

[222] Из разговора са примабалерином Душком Сифниос вођеног 29. јануара 2016. године који је емитован у емисији *Ad libitum*, RTS 2, 18.21, 29.02.2016.
[223] Заустављени кадрови из балета *Болеро* сачуваног у Документацији Телевизије Београд.



5.2.2. Инструментална, оркестарска, вокално-инструментална и концертантна музика у кореографијама за телевизију

Инструменталне композиције које накнадно постају телевизијски балети могу имати, а веома често и немају играчки или визуелни потенцијал. Интересантан је пример Малерове *Треће симфоније* која је у целини кореографисана за телевизију, а њени сегменти искоришћени су и у *Балетском дивертисману*. Режијски језик је сведен, атмосфера мрачна, све се одвија на празној сцени. Извођачи су Њујоршка филхармонија под управом Леонарда Бернштајна и балет Хамбуршке опере у кореографији и режији Џона Нојмајера (John Neumeier). У овом случају, поред савременог кореографског аспекта, телевизијски израз је специфичан по видео реализацији са једном камером, у једном кадру. Непостојање смене кадрова, са више камера у телевизијском преносу игре, надокнађује се сталним покретом једне камере - зумовима, швенковима, контразумовима и фаром. На овај начин, камери се посвећује пуно пажње, јер она, само једна треба да испрати, прикаже и уметнички обједини сва дешавања на сцени. Иницијално, немо - без музике, камера прати појединачно све балетске играче у заузетом мирном ставу, уз помоћ швенка и контразума, да би са почетком музике кренула у зум на играча. Следе нагли контразум, фар (вожња камере) у десно, повратак фаром у лево итд. На тај начин камера има велику улогу у конституисању кореографије и комплетног утиска. Употреба једне камере упућује на паралелу са индивидуом која посматра балетско извођење, поступно, аналитички, свеобухватно, без смене кадрова кроз коју се гледаоцима намеће редитељска визура у реализацији камермана и видео миксера. Овакав поступак, даје слободу и потребан простор гледаоцу да испрати сваки кадар и ужива у складу следа изабраних покрета. Управо у том кореографском смислу, основна карактеристика овог појединачног поступка је задивљеност савршенећу мушког тела које се у организацији подељеног ансамбла исказује кроз покрет, ходање, плес и статичне елементе изведене на поду.

Слике 17 и 18

Кореографија на Малерову *Трећу симфонију*[224]

[224] Заустављени кадрови из балета на музику *Треће симфоније* Густава Малера сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

У архиви Музичке редакције Телевизије Београд проналазимо и балетску интерпретацију Скрјабинова 24 Прелида за клавир[225]. Прелиди су кратки и сваки је нова балетска сцена коју изводе солисти балета Народног позоришта у Београду[226]. Кореографија је класична а слика се често третира ефектима који се додају у монтажи. Кадрови се смењују уз помоћ ефекта слике у раму који улази, окреће се, или се одлистава. Чак се и као средство употпуњавања композиције кадра, када је на сцени само један играч, користи двострука слика једног актера, на пример један прелид је у целини реализован у дуплој експозицији.

Слике 19 и 20

Два кореографисана *Прелида* А.Скрјабина[227]

[225] Уредник ове телевизијске емисије је Зоран Христић, редитељ Александар Мандић, а кореограф Славко Перван.

[226] Солисти су: Дубравка Милутиновић, Маја Ковачевић, Саша Адамовић, Милица Антић, Ненад Јеремић, Михајло Ђурић, Светозар Адамовић. Производња ТВБ 1990, прво емитовање 18.09.1991, први програм 22.05.

[227] Заустављени кадрови из балета на музику *24 Прелида* Александра Скрјабина сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

Џорџ Баланшин (George Balanchine) - један од најзначајнијих савремених кореографа, оснивач и уметнички директор *Њујорк сити балета* (New York City Ballet), кореограф је који је поред поставки целовечерњих балета био познат по балетским поставкама инструменталних минијатура или циклуса који су често добијали и своју телевизијску верзију. Он је био одговоран за успешну фузију модерног плесног концепта са старим идејама класичног балета и сматрао је да је плес потпуно независна уметност, а не само пратња „примарној“ уметности. Он је третирао балет као врхунску уметност, која се схвата и у њој ужива без икаквог вербалног увода или објашњења.

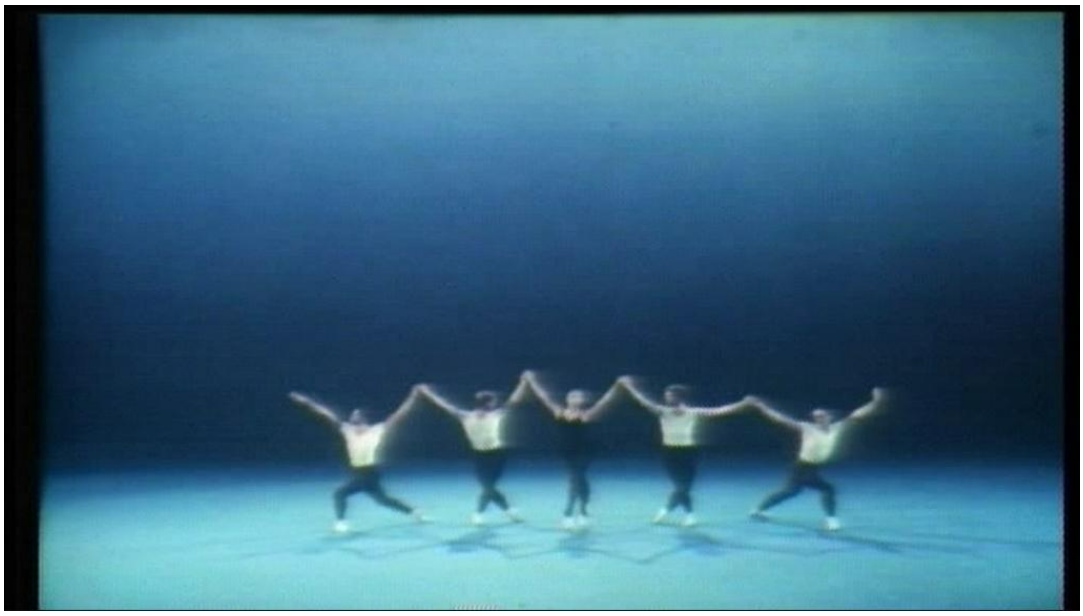
Добар пример кореографисања небалетског музичког дела су две поставке Џорџа Баланшина - на музику *Виолинског концерта* Игора Стравинског и на *Љубавне песме* Јоханеса Брамса. У оба примера извођачи су балетски играчи Њујорк сити балета, а у *Виолинском концерту* један од солиста је Питер Мартинс (Peter Martins), садашњи уметнички директор ове плесне компаније.

Виолински концерт је кореографисан у целини као троставачни циклус у форми телевизијског балета, а посебност телевизијске реализације је брза смена кадрова, која се постиже у видео режији. Сценографско решење је једноставна сцена без икаквих елемената и реквизите. У скоро свим примерима балета транспонованих у телевизијски студио очигледна је сведеност сценографских решења, па се претпоставља да ефекат богате сценографије и реквизите није у фокусу интересовања телевизијских аутора јер

се они радије приклањају употреби ефеката, специфичним поступцима снимања и постпродукционим монтажним решењима који су круна кореографске поставке и играчке реализације. Први став *Виолинског концерта* је реализован у наизменичним наступима мушког и женског дела ансамбла (балерине су у црнима трикоима, а балетски играчи као контраст су у белим кошуљама) и солиста. Кореографска смена група играча у брзом темпу постиже се монтажним ефектом брзе промене кадрова. У другом ставу, сведени волумен и текстура звука пресликавају се на организацију и мали број играча - на сцени је мушко-женски пар. Трећи став - финале, поново уводи комплетан ансамбл као резултат пресликавања волумена звука и његове фактуре. Виртуозитет виолинског извођења прати и плесни виртуозитет, а мелодијски и ритмички ток музичког материјала транспонује се у кореографску организацију покрета. Однос солисте и оркестра у концертантној музичкој форми утиче на однос играча који се третирају солистички. У игри мушког ансамбла, солиста је балерина, а у игри женског ансамбла, то је балетски играч. Сведеност је комплетан квалитет ове поставке и односи се на костиме и сцену, а балетски израз је неокласичан са игром на врховима прстију.

Слике 21 и 22

Кореографија *Виолинског концерта* Игора Стравинског[228]



[228] Заустављени кадрови из балета на музику *Виолинског концерта* Игора Стравинског сачуваног у Документацији Телевизије Београд.

Брамсове *Љубавне песме* доносе комплетну романтичарску поставку. На сцени су пијанисти који свирају четвороручно и певачи - мушки и женски гласови. Балетски играчи плешу, најчешће у ритму валцера у раскошним балским хаљинама и фраковима.

На сличан начин, готово пресликан, рађена је комбинована форма на музику Дворжакових *Словенских игара*[229]. Музичка основа је поменуто дело у извођењу клавирског дуа Весна Кршић - Снежана Николајевић, а извођачи се повремено виде. Кореографија представља само „визуелизацију“ музике, јер не прати ритам, а ноге балетских играча су често у кадру, без икаквог односа са музиком.

Неколико година по настанку, *Дан - четири химне за симфонијски оркестар* [230] Властимира Трајковића, изведене су као балет на сцени Битеф театра, а затим су добиле и свој телевизијски израз у балету *Моје тело и ја*[231] што објашњава поставку композиције покрета као полигон за испитивање сопственог односа према телу. Балет *Моје тело и ја* заснива се на музици трећег и четвртог става симфонијског циклуса *Дан* у кореографији Дејана Пајовића, а реализован је у „огољеном” студију, са

[229] Продукција Телевизије Београд, кореограф: Снежана Тодоровић.
[230] *Дан - четири химне за симфонијски оркестар* Властимира Трајковића настале су 1976. године.
[231] Уредник емисије је Илди Ивањи, а редитељ Драгослав Лутовац. Играју: Анђелија Тодоровић, Татјана Пајовић и Дејан Пајовић. Музику изводи Симфонијски оркестар РТБ, диригент је Жак Пјер Закија.

светлом у разним бојама као сценографским решењем. Кореографска концепција инсистира на лепоти покрета тела, без икаквих назнака либретистичке идеје. Кореографско решење трећег става зависи од специфичних поступака телевизијског медија, односно од комбинација слике, чиме се постижу посебни поступци који су карактеристика видео данса. Принцип је следећи: исту кореографију изводе исти извођачи (две балерине) у две снимљене варијанте, у белим трикоима и црним хаљинама. Целовит став, односно балетска нумера добија се монтажним комбиновањем обе варијанте са повременим спајањем кадрова у дуплој експозицији. На почетку, балерине су у белим трикоима, затим у већем делу става играју у црним хаљинама, да би се повремено, опет по принципу дупле експозиције, идентично кореографисани одсеци појављивали као мала слика у углу екрана.

У саставу Трајковићевог симфонијског оркестра уочљива је, пре свега богата палета перкусионистичких инструмената, као и наизменична употреба клавира, челесте и Фендер електричног клавира. У телевизијском балету, појачавање звучног волумена, оркестарске густине и фактуре праћено је увођењем трећег балетског играча, кореографа Дејана Пајовића. По истом принципу, трио балетских играча започиње наступ у белим трикоима да би се слика претопила на актере у црном. Плес следи темпо, ритам и драматургију овог изузетно драматичног става. Бурни оркестарски и клавирски пасажи су основа за формирање и извођење узастопних брзих окрета балетских играча. У циљу тематског заокружења музичке и балетске целине долази до интервенције уредника и редитеља, па се после четвртог, понавља трећи став у музичком и кореографском погледу, као и на плану телевизијских изражајних средстава и поступака (дупла експозиција са балеринама у белом, у левом углу слике). Костимографском сменом црног и белог симболично је приказан дуализам светла и таме. На питање да ли његове композиције носе скривени ембрион покрета, Властимир Трајковић је одговорио да не размишља тако јер би у том случају писао балете[232]. Кореографски приступ Трајковићевим делима уклапа се у схватање да у савременој кореографији и уметности игре покретом може све да се изрази, односно да свака музика може бити инспирација или подлога за раскриљавање кореографске имагинације.

[232] Из разговора са композитором вођеног 8. априла 1998. године.

На основу поезије Франсоа Вијона и музике Милана Михајловића настао је телевизијски музичко-сценски пројекат *Ја сам Франсоа, то ми казна* из 1985. године у адаптацији и режији Мишка Милојевића, по сценарију Љубомира Милина. Музика Милана Михајловића није била пратећег карактера и смештена је у облике већих целина, сличних ставовима, са употребом старих модуса и комбиновано старих и савремених инструмената.Током рада на телевизијској емисији редитељ и композитор били у сталном контакту, те сценарио није био фиксиран, већ се прилагођавао музици, што није чест случај у оваквим ситуацијама. „Франсоа Вијон је мултиплициран у стилизованом смислу као глумац који говори текст, инструменталиста, певач и играч - пантомимичар. Све је варијација. Из поетске произилази и телевизијска варијација“[233]. После емитовања емисије *Ја сам Франсоа, то ми казна* Милан Михајловић није желео да музика писана за овај мултимедијални пројекат[234] остане записана само на видео траци па је од истог тематског материјала обликовао *Четири багателе* (1986) или *Concertino semplice*, једноставни кончертино за виолину, гудачки оркестар и чембало, посвећен виолинисти Слободану Мирковићу и Београдском гудачком оркестру „Душан Сковран“ под управом Александра Павловића[235]. Дакле, материјал из телевизијског пројекта *Ја сам Франсоа* после емитовања на телевизији музички је преточен у концертантно дело *Четири багателе* а потом је поново враћен изворном медију, овога пута као „чист“ жанр телевизијског балета, под истим насловом, а његова форма и трајање су идентични са концертантном основом[236]. „Када су настајале *Четири багателе* које сам писао за концертно извођење, нисам мислио на њихов играчки потенцијал, међутим, пошто су произашле из музике која је у првобитној емисији била уједињена са покретом није било неприродно да се кореографишу“[237].

Четири багателе су: Preludio - Andante sostenuto, Ostinato - Allegretto, Aria - Adagio, Finale - Allegro и Andante. За циклус је у музичком смислу карактеристичан мотив c-g-fis, првобитно изложен у соло виолини, затим се развија и варира у њеној

[233] Из разговора са редитељем Мишком Милојевићем вођеним 21. марта 2012. године.
[234] Вијона су истовремено тумачили: Бранислав Платиша (глумац) Вијон I, Драган Каролић (музичар) Вијон II, Вукашин Савић (бас) - Вијон III, Јован Сувачаревић (балетски играч) - Вијон IV.
[235] *Четири багателе* су често извођене код нас и у иностранству, па су чак и поједини ставови прерађени за виолину и клавир.
[236] Уредник телевизијског балета: Љиљана Стојковић, редитељ: Драгослав Лутовац, кореограф: Дејан Пајовић.
[237] Из разговора са композитором Миланом Михајловићем вођеним 2. јуна 1998. године.

деоници, као и у парту прве виолине. Препознатљиви су мотиви нашег и циганског фолклора, а искричав и јасан ритам погодан је за кореографску поставку која подразумева представљање четири личности, четири карактера и односа међу њима - то су три балерине и један балетски играч[238].

Мала Сирена или *Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће мале Сирене одвео у потпуну пропаст* је композиција београдског композитора Горана Капетановића инспирисана Андерсеновом бајком и прва је из замишљеног циклуса *Tattoo*[239]. Већ својим програмским насловом ова композиција камерног жанра упућује на сликовност, те се њен визуелни потенцијал одмах остварује истовременим настанком и телевизијског балета у оквиру серије „Светска премијера“[240]. *Мала Сирена* је написана за колоратурни сопран, сопран, флауту, кларинет, баскларинет, фагот, виолу, контрабас, клавир и магнетофонску траку[241]. Основа композиције је дуализам у интерпретативном смислу који осликава подвојеност и расцеп Сиренине личности (девојке-рибе), растрзане између два света којима подједнако припада. Тако колоратурни сопран Сиренин лик одводи до гротеске, карикатуре, раскалашности, самодопадљивости, па и комичности, док је сопран невина и наивна супротност. Композициони поступак заснива се на принципима монтаже, симулације и цитатности. Монтажним поступком Капетановић наслојава цитат механички изведене кабаретске музике, симулацију романтичарске клавирске каденце и блуза, диригентска упутства Игора Стравинског, колоратурно *а* Флоренс Фостер

[238] Играју: Анђелија Тодоровић, Драгана Мирковић, Тања Пајовић и Дејан Пајовић.

[239] 15. маја 1994. године Капетановићева композиција је изведена на Међународној трибини композитора на којој је добила прву награду и „Октобарску награду “ града Београда за стваралаштво младих.

[240]Емисија „Светска премијера“ представљала је култну серију у којој је велики број композиција домаћих и страних аутора премијерно изведен. Уредник серије је била Снежана Николајевић. *Мала сирена* је емитована у априлу 1994. године, а редитељ телевизијског балета је Небојша Петровић.

[241] Извођачки састав на премијерном извођењу: Сања Керкез - колоратурни сопран, Анета Илић - сопран, Љубиша Јовановић - флаута, Драган Петровић - кларинет и баскларинет, Горан Маринковић - фагот, Дејан Млађеновић - виола, Небојша Игњатовић - контрабас, Јасмина Гавриловић - клавир, Биљана Радовановић - диригент. Са магнетофонске траке емитује се глас Игора Стравинског, снимљен на пробама на којима је дириговао своја дела и изобличене колоратуре Флоренс Фостер Џенкинс (Florence Foster Jenkins).

Ценкинс (Florence Foster Jenkins)[242], да би цела конструкција била уплетена у оригинално музичко ткиво аутора.

Телевизијска верзија композиције Горана Капетановића снимана је у студију. На „хрома ки" позадини ређају се слике космоса и подводног света. Идејни дуализам преточен у музички, пресликава се и у видео остварењу супротстављањем слика неба и воде. У балетској реализацији учествује девет балерина које покретима руку симулирају кретање кроз воду. Све су у белим трикоима, а само једна, Мала Сирена је у црном трикоу.

Композитор Растислав Камбасковић је 1974. године, по поруџбини Телевизије Београд, написао двоставачну кореографску симфонију под називом *Флуиди* чији ставови такође носе програмске наслове. Први је *Offrande* у слободној, прокомпонованој форми, а други *Poema lesta* конципиран као сонатни облик[243]. У овом случају примећујемо процес супротан од раније помињаних, јер телевизијски балет није настао на основу готове оркестарске композиције, већ је кореографска симфонија реализована по поруџбини за апстрактни балет без либрета, да би симфонија касније била извођена и концертно. Још једна специфичност је инсистирање на неритмичкој структури облика који је био поруџбина за балетску реализацију, што је доказ универзалности и прилагодљивости савремене играчке лексике. Сам композитор истиче да су се композитори његове генерације у то време ужасавали „било које музичке структуре која пулсира" [244].

У телевизијском балету идеалног трајања од двадесетосам минута, који носи исти назив као и симфонија, кореограф Вера Костић и редитељ Петар Теслић реализовали су Камбасковићево виђење и осећање космоса. Иначе, по завршетку музике, у процесу настајања балета, композитор није био у контакту са кореографом и редитељем који су потом, на основу сопственог осећаја и интуиције, музичке флоскуле готове програмске симфоније уградили у покрет и слику.

[242] Флоренс Фостер Ценкинс је била америчка певачица, аматерски сопран чија су извођења била позната по недостатку ритма, интонације и звучала су карикатурално.
[243] Ова кореографска симфонија је магистарски рад Растислава Камбасковића, а ставови су појединачно добили значајна признања: за први став *Offrande* композитор је добио БЕМУС-ову награду 1974. године, а исте године други став *Poema lesta* награђен је од стране Удружења композитора.
[244] Из разговора са композитором вођеног 30. маја 1998. године.

5.2.3. Телевизијски балети настали од специјално писане музике за телевизију

У категорију најизворнијих телевизијских балета спадају дела чија је музика писана наменски за нови жанр. Прво остварење ове врсте је *Камелеон* на музику Зорана Христића из 1972. године, затим следи *Маска црвене смрти* снимана осамдесетих година прошлог века, на музику Ивана Јевтића и последњи до сада снимљен телевизијски балет је *Калемегдански дивертименто* Константина Бабића из 1996. године.

Телевизијски балет *Камелеон* је прво сценско дело Зорана Христића настало у режији Небојше Комадине, по либрету и у кореографији Ани Радошевић, са Лидијом Пилипенко у главној улози[245]. Поред тога што овај балет није писан за сцену, већ за у то време релативно нов медиј, примећујемо још неколико помака од класичног приступа овом жанру. Инструментални састав подразумева: сопран саксофон, алт саксофон, трубу, клавсен, хамонд оргуље, хавајску гитару, електричну гитару, бас гитару, бубњеве, удараљке (гонг, лењо, дромбуља, чегртаљка, камење, прапорци), тимпане, вибрафон, гусле, гудачки квартет, певачки квартет (два сопрана и два алта) и магнетофонску траку. Кореографија се заснива на савременом изразу са назнакама класичних елемената плеса на врховима прстију, а авангардна музичка средства објашњавају карактер главне јунакиње и људи уопште и залазе у сферу алеаторике. Балет се састоји из пет делова подједнаког трајања од три минута, са назнаком варијационог принципа, а ефекат заокружења целине је експлозија на почетку и на крају.

Сваки део балета подразумева појаву новог инструменталног састава и комбинације инструмената и групе инструмената. Основни квалитети музике телевизијског балета *Камелеон* су пулсирајући ритам, допадљива мелодика и поменуте комбинације инструмената и група које добијају значај тематске носивости. Лик камелеона и променљивост, као његова основна особина, описани су превасходно телевизијским средствима, као што су монтажа и покрети камере, а редитељска

[245] Уз Лидију Пилипенко играју Раде Вучић и Боривоје Младеновић. Уредник ТВ балета је Срђан Барић.

интервенција и решење је почетак сваког дела ТВ балета соло плесом камелеона који се потом придружује игри осталих протагониста.

После неколико година затишја на плану стварања телевизијских балета, у међувремену су настајали телевизијски балети од музике која или није била намењена балету или је била скраћена и адаптирана за телевизијски медиј, Константин Бабић је 1996. године забележио скице и клавирску верзију свог првог балета који је још као музички ембрион био намењен телевизијској реализацији. То је балет *Калемегдански дивертименто*[246] чија је „пробна" форма кратка свита, искоришћена за отварање БИТЕФА годину дана раније, да би затим финалну верзију оркестрирао Радивоје Радивојевић, а кореографски обрадио Владимир Логунов. За либрето и режију одговоран је Мишко Милојевић који је у комплексном раду на „живој" музичко-телевизијској материји, био у сталном контакту са аутором[247]. Формални образац овог телевизијско-балетског типа замишљен је као свита од пет игара са уводном музиком. Жанровска одредница је класично-забавна, либрето истовремено развија причу о Београду кога се аутори сећају са носталгијом, а тематика је фаустовска са низом асоцијација, кроз однос Младић - Ђаво. После уводне музике следи пет стилизованих игара са насловима: „Брзи валцер", „Бесни танго", „Игра у четворо", „Фантастична игра" и „Буги". Повезујући фактор је лајтмотив песме сањара који се издваја као мелодијска линија кларинета из целокупног звука произведеног на синтисајзеру. У форми и жанру телевизијског балета, режија, камера и монтажа[248] имају равноправну улогу у процесу кореографисања, уз максимално коришћење свих расположивих изражајних средстава. У овом случају камера није само регистровала покрет, већ је сам покрет камере био у функцији и кореографије и телевизијског израза.

---

[246] *Калемегдански дивертименто* је премијерно емитован 1. јануара 1997. године у оквиру серије „Светска премијера" , а маја месеца исте године представљао је Радио телевизију Србије на фестивалу телевизијских музичких емисија „Златни Праг" у Прагу. Балет је репризиран 8. јануара и 14. јуна 1997. године. Трајање балета: 20.48. Улоге тумаче: Денис Касаткин, Ана Павловић и Душан Симић.

[247] У разговору вођеним 6.новембра 1997. године, Константин Бабић овако дефинише свој стил: "Мој музички језик је „вицкаст" али и сасвим разумљив и могло би се рећи неокласичан у једном савременијем смислу. Код мене има апартних дисонанци, што је неважно, јер композиција може да буде добра или лоша, а да ли су дисонанце или нису - то је питање језика. Мој језик је разумљив и могло би се рећи у доброј мери конвенционалан. Хармонски језик је негде разуђенији, негде скромнији, али у сваком случају могли бисмо да га дефинишемо као скерцозни неокласицизам."

[248] Чланови екипе су: директор фотографије Миодраг Воркапић, електронска монтажа Тихомир Дукић, сценографија и костимографија Светлана Зојкић, уредник Марија Бабић.

Слике 23, 24 и 25

Телевизијски балет *Калемегдански дивертименто*[249]

[249] Заустављени кадрови из балета *Калемегдански дивертименто* на музику Константина Бабића, који је архивиран у Документацији Телевизије Београд.

Из приватне архиве редитеља Мишка Милојевића била нам је доступна најава за штампу за емитовање балета *Калемегдански диверзименто*:

„Телевизијски балет *Калемегдански диверттименто*, нови пројекат Музичке редакције ТВ Београд, премијерно се приказује у оквиру серије ˙Светска премијера˙ у среду 1. јануара 1997. године, у 23.30 на Првом програму.

Балет који је сниман током октобра 1996. године на локацијама Калемегдана, замишљен је као свита од пет игара. Прича о духу Београда шезедесетих година, Београда кога више нема и кога се аутори са извесном дозом носталгије присећају, преплиће се са фаустовском тематиком која отвара низ асоцијација и овом балету даје једну нову, озбиљнију димензију.

Визуелизација саме музике подразумева равноправну улогу телевизије као медија, уз максимално коришћење њених изражајних средстава. То значи да се у реализацији овог пројекта тежило успостављању баланса између музике, покрета и слике. Камера је имала активну улогу у кореографији.

Калемегдански дивертименто је телевизијски пројекат намењен онима који помно прате уметнички живот, али и оном слоју телевизијске публике који оваквим емисијама може да се приближи прихватању уметничке музике и игре.

После десетак година Музичка редакција Културно-забавног програма ТВ Београд враћа се телевизијском балету као програмском садржају. Верујемо да је *Калемегдански дивертименто* први у новом низу емисија сличне жанровске одреднице”[250].

Нажалост, од тада до данас, није више реализован ниједан телевизијски балет.

Поставља се неколико питања због чега није дошло до реализације још неког балета наменски рађеног за телевизијски медиј.

Да ли су пројекти овог типа прескупи за данашњу реализацију, или не постоји довољно интересовања да се они реализују - пре свега од стране аутора?
Јасно је да је гледаност оваквих програма мала, а онда се поставља питање, да ли је и у којој мери овај формат превазиђен или је ново време скраћења, компримовања садржаја и недостатка пажње погодније за мање и ефектније уметничке форме?

[250] Рукопис, приватна архива редитеља Мишка Милојевића.

Пример 1

Либрето[251] за балет *Калемегдански дивертименто*

1. Уводна музика (0.55)

Песник-младић шета по „Звездином" кошаркашком терену. На веспи се појављује Ђаво. Младић седне на веспу и они одлазе са терена.

2. Брзи валцер (2.15)

Младић и Ђаво стижу веспом до платоа поред Зиндан капије. Простор подсећа на имагинарну кафану. Из дубине истрчава бучна група девојака и младића и заигра валцер.

3. Бесни танго (1.35)

Из групе се издваја Девојка. Младић јој прилази. Они играју танго. Ђаво је неми посматрач. Пред крај игре придружују им се и остали. Мачо-момци отимају девојку.

4. Игра у четворо (2.10)

Карикатурална игра. Девојка (женски принцип) и три мачо-момка, од којих је један Младић (мушки принцип) испољавају своје нарави. Удварање, зачикавање, разметање, стидљивост итд. На крају игре Ђаво прилази и поново одводи Младића веспом. Прелаз у имагинацију.

5. Фантастична игра (5.10)

Ђаво и Младић веспом улазе у дугачак ходник. Младић открива просторе дворца „Принца таме". Ту су и парови из претходне игре, али су они сада другачији, успоренији, као да су помало одсутни. Игра асоцира на претходне, али је још померенија, стилизованија. Ђаво преузима иницијативу. Расте његова моћ. Игра Ђавола и Младића. Прича о Фаусту и Мефисту. Младић се бори за своју душу, али је подвргнут разноврсним искушењима. Ђаво доминира, а онда се појављује Девојка -

[251] Рукопис, приватна архива редитеља Мишка Милојевића.

Ђаволак. Завођење младића, заносна игра Ђаволка. Ђаво асистира. Парови - поданици „Принца таме” укључују се у ђаволско коло. Младић подлеже заносу, а онда нагли рез.

6. Буги (3.55)

Игранка на „Звездином” кошаркашком терену. Лирска тема за девојчице, ритмичка за младиће. Соло Младића и Девојке. Оркестар на сцени. Завршна игра. Јавља се танго - ритам - буги.

Кода: Ђаво на веспи провлачи се кроз играче. Општи метеж. Кулминација игре. Парови нагло нестану. Ђаво направи још неколико кругова, приближава се Младићу и остаје уз њега. Да ли је баш све као на почетку? Је ли то сан или јава?

Пример 2

Књига снимања[252] за телевизијски балет *Калемгдански дивертименто*[253]

У секвенцама је означено место и време радње, а опис сваког кадра обухвата његов садржај, параметре снимања и звуке. Параметри снимања подразумевају план, угао и стања камере, а звуци обухватају говор, музику, шумове.

У видео делу књиге снимања за балет *Калемгдански дивертименто* приказане су кретње и стања главних протагониста и покрети камере. Скраћенице које се користе означавају:

Т.П - ЗУМ + до С.П. - Тотал, зум плус - приближавање до средњег плана

Д/Р - С.П. - Доњи ракурс - средњи план

ФАР полукружни - полукружна вожња камере

ФАР паралелни ЛД - вожња паралелна, са леве на десну страну

Д/Р К.П. - доњи ракурс, крупни план

Д/Р. - С.К.П. - доњи ракурс, средње крупни план

Т.П. швенк ЗУМ + до С.П. - тотал, швенк, зум плус до средњег плана

К.П./Д.П. - крупни план, детљан план

Г/Р Т.П. - горњи ракурс, тотал

А.П. ЗУМ + до К.П. - амерички план[254], зум плус до крупног плана

---

[252] У књизи снимања детаљно је разрађен сценарио за фазу приступања процесу снимања. Књига снимања је подељена на сцене (призоре) и кадрове по хронолошком следу. Визуелни елементи се исписују на левој, а аудио на десној страни књиге снимања. Сцене и кадрови се означавају редним бројевима. Књигу снимања најчешће пише редитељ и она се прослеђује учесницима у реализацији филма - у овом случају телевизијског балета, на основу које продуцент или организатор израђују оперативни план снимања.

[253] Рукопис, приватна архива редитеља Мишка Милојевића.

[254] Амерички план или америкен обухвата човекову фигуру сниману од колена навише. Добио је назив „америкен" јер се често користио у вестерн филмовима.

КЊИГА СНИМАЊА

К о с т а Б а б и ћ

К А Л Е М Е Г Д А Н С К И Д И В Е Р Т И М Е Н Т О

- ТВ Б А Л Е Т -

уредник емисије:	МАРИЈА БАБИЋ
продуцент емисије:	ВЕСНА ЗЕЛЕНОВИЋ
редитељ:	МИШКО МИЛОЈЕВИЋ
кореограф:	ВЛАДИМИР ЛОГУНОВ
директор фотографије:	МИОДРАГ ВОРКАПИЋ
сценограф и костимограф:	СВЕТЛАНА ЗОЈКИЋ

- октобар 1996. -

" К А Л Е М Е Г Д А Н С К И Д И В Е Р Т И М Е Н Т О "

СЕКВЕНЦА I

EXT. Кошаркашки терен "Црвене звезде". НОЋ.

1. Т.П - ЗУМ + до С.П. УВОДНА МУЗИКА

   Кроз дрвеће до МЛАДИЋА који замишљен

   седи на терену.

2. Д/Р - С.П.

   МЛАДИЋ устаје и гледа око себе.

3. ФАР полукружни

   Око МЛАДИЋА. На крају ФАРА у кадар

   улази ЂАВО на веспи. (ЗУМ +)

4. К.П.

   Младић погледа ка ЂАВОЛУ.

5. К.П.

   ЂАВО се насмеши.

6. ФАР паралелни ЛД

   Кретање веспе. ЂАВО се заустави.

   МЛАДИЋ прилази и седа на веспу.

7. Д/Р К.П.

Предњи део веспе са ЂАВОЛОМ и МЛАДИЋЕМ.

Крену.

8. Т.П. ПОЧЕТАК бр.2

На веспи одлазе ЂАВО и МЛАДИЋ.

9. К.П.

Точак веспе.

10. разни К.П. МЛАДИЋА

(Д.П- лице, очи, окрет главе...)

11. разни К.П. ЂАВОЛА

(Д.П.- лице, очи...)

12. СУБЈЕКТИВНИ КАДАР Младића

Вожња веспом.

СЕКВЕНЦА II

EXT. Калемегдански бастиони. Мост који води ка зеленој површини. Тераса од камена. НОЋ.

1. Т.П. швенк ЗУМ + до С.П. БРЗИ ВАЛЦЕР

MASTER SHOT

Група младића и девојака надире преко моста. Дотрче до зелене површине где је и неколико столова. Играју валцер. Међу (1. део)

њима је и ДЕВОЈКА, као и МАЧО МОМЦИ.

2. Д/Р. - С.К.П.

На мосту девојке и младићи протрчавају испред

камере.

3. К.П. ЗУМ - до С.П.

Из другог плана, од младића и девојке зум -

на целу групу која игра.

4. Т.П

Група која је око стола. Неко игра, неко седи.

5. К.П./Д.П.

Младићи и девојке на столу.

6. К.П.

Из руке, девојке и младићи наизменично

7. СУБЈЕКТИВНИ КАДАР. С.П.

У ритму валцера, камера прати парове.

8. К.П.

Разни крупњаци парова (руке, лица, окрети, ноге...)

9. Т.П. до К.П. БРЗИ ВАЛЦЕР

Веспа са ЂАВОЛОМ и МЛАДИЋЕМ прилази (2. део)

мостом до камере. МЛАДИЋ силази са веспе ТЕМА ЂАВОЛА

и изађе из кадра. ЗУМ + на ЂАВОЛА који се смеши.

10. С.П.

ДЕВОЈКА игра. МАЧО МОМЦИ и сви други

момци јој се удварају. МЛАДИЋ улази у кадар.

11. инс. К.П.

ЂАВО у рупи са паучином посматра.

12. Т.П.

MASTER SHOT

МЛАДИЋ прилази девојци, соло игра. Удварање.

Ансамбл игра у другом плану. МАЧО МОМЦИ повремено

се укључују у игру солиста.

13. К.П. швенк , ЗУМ - до С.П.

МЛАДИЋ се окрене и приђе ДЕВОЈЦИ.

Њихова соло игра.

14. К.П./Д.П.

МЛАДИЋ (лице, окрет,...)

15. К.П./Д.П.

ДЕВОЈКА (лице, окрет...)

16. С.К.П.

МАЧО МОМЦИ се згледају.

17. Т.П.

Парови праве круг око МЛАДИЋА и

ДЕВОЈКЕ. ДЕВОЈКА излети из круга.

Ансамбл се скупи око МЛАДИЋА.

Сви се растрче.

18. К.П. ЗУМ -

МЛАДИЋ појури за ДЕВОЈКОМ. Изађе из кадра.

СЕКВЕНЦА III/а:

EXT. Камена тераса. НОЋ.

1. Т.П. (МАСТЕР) БЕСНИ ТАНГО

На терасу улети ДЕВОЈКА (1. део)

Наслони се на ограду. На

музички акценат дотрчи и младић.

Они започињу танго. После извесног

времена, ДЕВОЈКА се опет истргне и

оде низ степенице. МЛАДИЋ за њом.

2. Г/Р. Т.П. (МАСТЕР)

Током игре ДЕВОЈКЕ и МЛАДИЋА која

се одвија на тераси, на другом терену

ансамбл игра танго.

3. С.П.

Детаљ игре ДЕВОЈКЕ и МЛАДИЋА. Окрет -

савијање и сл.

4. К.П./Д.П.

Глава МЛАДИЋА са нарезаном ДЕВОЈКОМ и обрнуто.

5. К.П.

Детаљи игре парова.

6. С.П. ЗУМ +

ЂАВО у рупи.

СЕКВЕНЦА III/б:

EXT. Простор око саркофага. НОЋ.

7. К.П. ЗУМ - до Т.П. БЕСНИ ТАНГО

Степенице. ЗУМ - ДЕВОЈКА стрчи низ (2. део)

степенице.Крене ка саркофагу.

МЛАДИЋ такође уђе у кадар.

8. Т.П. (МАСТЕР)

ДЕВОЈКА и МЛАДИЋ играју танго око

и на саркофагу. У другом плану на оградама

играју неки парови. Два пара, тј. МАЧО МОМЦИ

са партнеркама су такође доле.

ДЕВОЈКА повремено у игри обиђе парове,

па се врати МЛАДИЋУ. МАЧО МОМЦИ се убацују

у њихову игру. На крају МАЧО МОМЦИ одведу

ДЕВОЈКУ. МЛАДИЋ остаје сам,прилази му ЂАВО.

9. Г/Р./Т.П. (МАСТЕР)

Иста игра само из горњег ракурса, снимано са ограде.

10. С.П. ФАР/ЛД-полукружно

Игра МЛАДИЋА и ДЕВОЈКЕ око саркофага.

11. К.П.

Разни детаљи игре МЛАДИЋА и ДЕВОЈКЕ,

као и ансамбла.

12. С.П. ЗУМ +

Отимање ДЕВОЈКЕ од стране МАЧО МОМАКА.

Они изађу из кадра. Остаје сам МЛАДИЋ.

ЗУМ +, у кадар улази ЂАВО. Почетак бр.4

СЕКВЕНЦА IV:

EXT. Ископине код Сахат-куле. НОЋ.

1. Т.П. (МАСТЕР) ИГРА У ЧЕТВОРО

ДЕВОЈКА и МЛАДИЋ играју. Прикључују

се МАЧО МОМЦИ који заводе ДЕВОЈКУ.

Она кокетује са свима. ЂАВО вири из

рупе са ископинама. У позадини ансамбл

седи и стоји поред столова испод дрвета.

Игра МЛАДИЋА и МАЧО МОМАКА (сукоб).

После игре сви крену преко мостића. МАЧО МОМЦИ

одводе ДЕВОЈКУ. ЂАВО прилази МЛАДИЋУ,

седају на веспу и одлазе тунел.

2. С.П.

ДЕВОЈКА и МЛАДИЋ играју почетне тактове.

3. К.П.

МАЧО МОМЦИ крећу у акцију.

4. С.К.П.

ЂАВО у рупи гледа ка играчима.

5. С.П./Д.Р.

Сукоб МЛАДИЋА и МАЧО МОМАКА.

(СУБЈЕКТИВНИ КАДАР ЂАВОЛА)

6. С.К.П.

ДЕВОЈКА се убацује у игру момака.

7. К.П. (разни)

Детаљи игре момака и девојке.

8. К.П.

Детаљи групе за столом.

9. С.П.

Момци и ДЕВОЈКА прелазе преко моста.

10. Г/Р. Т.П.

Прелазак преко мостића.

11. С.П.

Отмица ДЕВОЈКЕ.

12. Д/Р. С.П.

Излазак ЂАВОЛА из рупе. Швенк до МЛАДИЋА.

13. Т.П.швенк ДЛ

Седају на веспу. Одлазак ЂАВОЛА

и МЛАДИЋА.

СЕКВЕНЦА IV/а:

ЕХТ. Тунел Сахат куле и мост. НОЋ.

14. Т.П. Почетак бр.5

ЂАВО и МЛАДИЋ на веспи прелазе

преко моста. Изађу из кадра.

СЕКВЕНЦА V:

ЕНТ. Лагуми. НОЋ.

1. Т.П.

Из дубине на веспи, уз ватрени ФАНТАСТИЧНА ИГРА

траг, долазе ЂАВО и МЛАДИЋ.

2. С.К.П.

Из другог угла вожња веспе.

3. Т.П. ФАР ДЛ

Фаром откривамо удубљења са

играчима и то:

1. Петорка: (3 м + 2 ж)

За столом, распусни и еротични.

Измена парова.

2. ПАР а: (1 м + 1 ж)

Под луковима мушкарац и жена

покушавају да приђу једно

другом - безуспешно.

3. ТРОЈКА а : (1 м + 2 ж)

Свако лута за себе, као у

неком лавиринту, очекујући

да пронађе оног другог или

самог себе.

4. ПАР б: (1 м + 1 ж)

Љубавна игра на топовима.

5. ТРОЈКА б: (2 м + 1 ж)

Љубавни троугао на јастуцима.

Испитују једни друге.

6. ЂАВОЉИ ПРЕСТО:

Празан престо, упали се ватра.

7. СОЛО ИГРА: (1 ж)

Жена и њена маска. Двојство

личности. Жена маском уђе на

камеру.

4. К.П.

Крупњаци ЂАВОЛА и МЛАДИЋА (контра план)

5. С.П.

МЛАДИЋ и ЂАВО силазе са веспе.

ЗУМ + на МЛАДИЋА који истражује

простор око себе.

6. К.П. ЗУМ - до С.П. (МАСТЕР)

ЂАВО седи на престолу. У кадар

улази МЛАДИЋ. Игра МЛАДИЋА и

ЂАВОЛА (сукоб). Отвара се простор

иза престола.

7. К.П.

Детаљи игре ЂАВОЛА и МЛАДИЋА.

8. Г/Р. рука С.П.

Са престола игра ЂАВОЛА и МЛАДИЋА.

9. К.П./Д.П.

Детаљи парова у мансионима.

10. Т.П.

МЛАДИЋЕВА глава од позади нарезана.

Парови истрчавају из мансиона и

крену ка дубини. Окрет. Отварају

ЂАВОЛКА. Цела поворка крене ка младићу.

11. С.П. (МАСТЕР)

Из другог плана ЂАВОЛАК почиње

игру око МЛАДИЋА. Завођење и

изазивање. ЂАВО асистира, убацује

се у игру. ЂАВОЛАК крене ка престолу.

12. К.П.

Детаљи игре ЂАВОЛКА и МЛАДИЋА.

13. К.П.

ЂАВО - доминантна поза. ШВЕНК до

МЛАДИЋА и ДЕВОЈКЕ.

14. С.П.

ЂАВОЛАК долази до престола.

МЛАДИЋ за њом, уђе у кадар.

Друга фаза њихове игре. Убацује се

и ЂАВО у другом плану.

15. К.П.

Детаљи игре око престола.

16. К.П. ЗУМ- швенк до ходника

МЛАДИЋ се отргне и крене ка ходнику.

17. Т.П.

Ансамбл надире ка МЛАДИЋУ. Он узмиче.

Сатерају га поново ка рупи са престолом.

18. С.П.

ЂАВОЛАК и ЂАВО на престолу. МЛАДИЋ седа,

сви му прилазе и заклапају га.

19. К.П. ЗУМ + до Д.П.

МЛАДИЋ пада у сан. ЗУМ + до очију.

СЕКВЕНЦА VI:

EXT. Кошаркашко игралиште. НОЋ.

1. К.П. ЗУМ - до Т.П. (МАСТЕР) БУГИ

Игранка. Од детаља оркестра,

зум - до целе групе играча.

Момци прилазе девојкама које седе

на клупама. Устају, почиње буги.

Цео ансамбл игра. У другом плану је

оркестар. ДЕВОЈКА мало у позадини.

ЂАВО и МЛАДИЋ долазе веспом. МЛАДИЋ

прилази ДЕВОЈЦИ и игра са њом. ЂАВО

је наслоњен на веспу. Прелаз музике на

танго-тему. Соло МЛАДИЋА и ДЕВОЈКЕ. Поново

буги. Игра све јача, ЂАВО седа на веспу и

прави кругове око играча. Уз музику, сви се

разилазе, последњи оде ЂАВО. МЛАДИЋ остаје

сам као и на почетку.

2. С.П.

Момци који меркају девојке.

3. С.П.

Девојке се згледају и гледају младиће.

4. С.П. швенк до Т.П.

Момци прилазе девојкама, бирају их

и почињу игру.

5. Т.П. ФАР полукружни ЛД

Игра целе групе.

6. К.П.

Детаљи оркестра који свира.

7. А.П.

Разне групе играча.

8. К.П./Д.П.

Детаљи играча и њихових покрета.

(руке, ноге, лица, окрети...)

9. К.П. ЗУМ - до С.П.

ЂАВО и МЛАДИЋ долазе веспом.

МЛАДИЋ силази, прилази му

ДЕВОЈКА и креће њихова игра.

10. А.П.

ЂАВО наслоњен на веспу.

11. Т.П.

МЛАДИЋ и ДЕВОЈКА са ансамблом

играју буги.

12. К.П/С.К.П.

Кадрови МЛАДИЋА и ДЕВОЈКЕ у игри.

13. СУБЈЕКТИВНИ КАДАР ЂАВОЛА

Камера пролази кроз играче у ритму.

14. К.П. ЗУМ - до А.П. тема танга

На танго ритам соло МЛАДИЋА

и ДЕВОЈКЕ.

15. К.П.

Детаљи танга.

16. С.П.

Парови из дијагонале играју

и пролазе поред камере.

17. Г/Р Т.П.

Цела група игра буги.

ЂАВО седа на веспу и прави

кругове око играча.

18. СУБЈЕКТИВНИ КАДАР СА ВЕСПЕ

Играчи у кругу.

19. Д/Р С.К.П.

ЂАВО вози веспу.

20. К.П.

Ноге играча.

21. К.П.

Главе играча.

22. С.П.

Сви се полако разилазе.

МЛАДИЋ остаје сам. Гледа около.

23. А.П. ЗУМ + до К.П.

ЂАВО прође поред младића и нестане.

24. К.П.зум - до Т.П.

МЛАДИЋ гледа около. Лагано седа.

Све је као на почетку.

5.3. Остали облици присутности уметничке игре на телевизији

5.3.1. Филмски или филмовани балет

Појаву филмских балета можемо повезати са настанком аутентичне руске/совјетске филмске партитуре, односно филмских опера тридесетих година прошлог века. У својој докторској дисертацији *Видљиви простори музике: теорија суперлибрета у функцији привилегованог поља конструкције идентитета* Марија Ћирић истиче стриктну разлику између „филмовања“ опере и „филмске“ опере[255]. Филмовање опере односи се на филмско снимање извођења на сцени, док филмска опера преузима карактеристике филмског жанра, а то је „скуп поступака који су у потпуности део филма као одређеног жанровског система уметности, тичу се композиције, стила и предмета, повезаних са посебним семантичким материјалом и емотивним усмерењем“[256]. Оваква подела може се пресликати на жанр балета и у том смислу филмски, односно филмовани балети сачувани у Документацији Телевизије Београд јесу два балета са музиком из пера Сергеја Прокофјева *Ромео и Јулија*[257] и *Иван Грозни*[258] као и одломци из балета *Спартак*[259] Арама Хачатуријана. Сви ови балети рађени су у продукцији Мосфилма.

Филмски балет *Ромео и Јулија*, настао 1955. године, уметнички су обликовали редитељ Лев Арнштам (Лео Оскарович Арнштáм) и кореограф Леонид Лавровски (Леони́д Михáйлович Л авро́вский) и исте године представљен је на филмском фестивалу у Кану. Иначе, Лавровски је био део креативног тима који је заједно са

[255] Марија Ћирић, *Видљиви простори музике: теорија суперлибрета у функцији привилегованог поља конструкције идентитета,* Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, Београд 2009, стр.27 - 28.
[256] Марија Ћирић, *Видљиви простори музике: теорија суперлибрета у функцији привилегованог поља конструкције идентитета,* Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, Београд 2009, стр.27.
[257] Балетмајстор, сценарио и режија: Л. Лавровски, главне улоге: Галина Уљанова и Јури Жданов. Постоје подаци да је за улогу Јулије, док је писао балет, Прокофјев био инспирисан игром управо Галине Уљанове. Редитељи су Лев Арнштам и Леонид Лавровски. Производња Мосфилм 1955. године, колор.
[258] Сценарио и режија: Вадим Дребњов и Јури Григорович, кореографија: Јури Григорович. Играју: Јури Владимиров и Наталија Бесмертнева, солисти и балет Бољшој театра. Производња Мосфилм 1976. године, колор.
[259] Кореограф: Јури Григорович, режија: Вадим Дербениов, главне улоге:Владимир Васиљев, Наталија Бесмертнова. Производња Мосфилм, 1977. година, колор.

Прокофјевим радио од самог почетка на партитури балета (1935-1936.) коју је првобитно наручио Бољшој театар, да би на крају ипак одбили овај балет са објашњењем да су ритмови неиграчки, па је тако прво изведен у Маријинском театру. Прокофјевљева партитура инспирисала је Лавровског да користи иновативне технике које су се базирале на неколико различитих плесних стилова и на јасном профилисању и сукобљавању ефектних масовних сцена и интимних дуета.

У филмској верзији, односно кинематографској интерпретацији балета *Ромео и Јулија* присутан је наратор који објашњава радњу, представља ликове и коментарише дешавања. Инсистира се на екстеријеру и масовним сценама у циљу приказивања тока радње, док се крупни планови користе у психолошком тумачењу и анализи ликова. Лавровски је истицао експресивне мимике да би реалистички дочарао емоције главних актера. Покрет је средство изражавања али акценат није на игри и виртуозитету, већ на покретима и глуми у циљу излагања и тумачења наратива.

Слике 26 и 27

Филмски балет *Ромео и Јулија*[260]

[260] Заустављени кадрови из филмског балета *Ромео и Јулија* архивираног у Документацији Телевизије Београд.

За разлику од филмског балета *Ромео и Јулија*, балет *Иван Грозни* истог аутора, такође у продукцији Мосфилма, реализован је као филмован балет, јер се однос према игри и музици третирао као код сценског балета, није сниман у екстеријеру већ на сцени, која сама по себи упућује на театарске условљености и на ограничен простор. Садржај сегмената исписан је на ролу који иде преко тотала сцене. Филмске тековине које обогаћују дешавања на сцени, на којој се балетским средствима „прича“ о мрачном шеснаестом веку у Русији, доприносе бржем току драмске радње и смени ситуација, уз постизање јединства раздвојених локација. На основу овог и претходног примера јасно је да је за испредање драмског тока радње, балету на филму драгоцена реч, било говорена (наратор) или писана (телопи са садржајима и објашњењима).

И филмовани балет *Спартак* не захтева реквизиту, богату сценографију, екстеријер. Све је у телима и изразу, а простор за кореографско излагање је једноставна сцена. Веома често се користе крупни планови, акценти су на лицу, рукама, што је доказ да се инсистира на драмском моменту. У групним ансамбл сценама, нарочито у мушком плесу ратника, потенцира се снага, пре свега музичким средствима, а паралелно и приказивањем мишићавих и извајаних балетских играча чија кореографија неретко садржи и егзибиције у техничком смислу. У жељи да се истакне и увелича бројност ансамбла, веома често се користи дупла експозиција, споро претапање и истовремено егзистирање две слике.

Редакција специјализованих програма која емитује свој програма на РТС 3 (некада РТС дигитал) недавно је приказала телевизијски филм канадске продукције *From time to time* (*С времена на време)* из 2004. године. Филм се може дефинисати као плесни мјузикл у коме се радња изражава пре свега покретом, плесом, пантомимом и музиком која је доминантно вокално-инструментална, а аутор музике и стихова је Џони Мичел (Joni Mitchell)[261]. Наратив филма приказује лук живота жене у фузији плеса, драме и музике, кроз седам песама Џони Мичел[262]. Главни лик тумачи Ема Лу Ромерајн (Emma Lu Romerein), која кроз плес који има све карактеристике модерног и џез балета, прича животну причу једне жене, од тинејџерских флертова, преко младалачких разочарења до компромиса одраслог доба. У свом наративу филм приказује идеализам шездесетих година, сексуалне и социјалне турбуленције осамдесетих и деведесетих и обећања и очекивања новог миленијума. Плесне нумере у филму имају функцију праћења наративног тока и приказивања емотивних стања. Осим вокално инструменталне музике и плеса, сензације које индиректно утичу на наш доживљај су „позадински“ третирани гласови спикера на музичком фону који најчешће говоре о неким катастрофама и несрећама, затим звук обуће у плесним корацима, те звуци из окружења - аплаузи, смех, звона. Главни актери уопште не користе говорену реч јер је њихово основно изражајно средство покрет и пантомима.

[261] Кореограф је Џинет Лорин (Ginette Laurin), сценарио и режија (Moze Mossanen), а главне улоге тумаче Ема Лу Ромерајн (Emma Lu Romerein), Роберто Кампанела (Roberto Campanella), Миа Дилена (Mia Dilena), Тед Банфалви (Ted Banfalvi).

[262] У музици Џони Мичел мешају се елементи џеза, поп, фолк и рок музике.

5.3.2. Комбиноване форме и компилације

За разлику од интегралних верзија бројних балета домаће и стране продукције који су сачувани у фундусу РТС-а, за серију емисија под називом „Балетски дивертисман“ са одговарајућим поднасловима, можемо рећи да су рађене као једноставне компилације које свакако не краси инвентивност, али поседују значај архивирања, јер су захваљујући њима многи балетски инсерти сачувани. Тако се балетски дивертисмани означавају као тематски - посвећени одређеној теми (*Вечна игра лабуда, Аполон у покрету, У ритму валцера, Балет у белом, Шпанија као инспирација, Pas de deux - игра у двоје*), композиторима (*Музика Игора Стравинског, Нежне ноте - Дмитриј Шостакович, Из опуса српских композитора*), кореографима (*Три балета у кореографији Вере Костић*) и што је најчешће балетским уметницима (*Адађо за Вишњу, Бајка звана Ашхен, Жар птица европске сцене - Душка Сифниос, Балетске визије Мире Сањине, Лидија наше младости*).

У балетском дивертисману *Три балета у кореографији Вере Костић* приказана су три специфична и потпуно различита примера третмана балетског жанра у телевизијском медију, као прави пример шта све може бити балет на телевизији.

Први је инсерт из опере-балета *Став'те памет на комедију*[263] Николе Херцигоње која је снимана у екстеријеру приморског града са етно карактеристикама у музици тексту. Природна је појава да је из комбиноване тесктуалне подлоге [264] израстао обогаћен музички жанр у коме је вокална деоница носилац музичког садржаја, а игра је заступљена од почетка до краја, са ретким кратким солистичким балетским одломцима. Најчешћа комбинација је сабирање свих расположивих медија и средстава, а уколико би се балет у потпуности изоставио дело би могло да опстане као жанр хорске кантате. У овом Херцигоњином комбинованом остварењу опера-балет, текст као носилац радње диктира музички облик и извођачки састав. Такође, дубровачки градски и сеоски

[263] Музика мадригалске комедије *Став'те памет на комедију* настала је 1964. године и никада није сценски изведена, али је 1973. године представљена у телевизијској адаптацији.
[264] Либрето је базиран на литерарној основи - Држићев *Дундо Мароје* проширен стиховима ренесансних и барокних песника дубровачке књижевности 16. и 17. века и стиховима из других Држићевих дела као што су *Плакира, Скупа* и *Пјерина*.

фолклор иницира употребу музичких, кореографских, костимографских и сценографских детерминанти. „Радећи кореографију према либрету, Вера Костић је, у суштини, пресликавала музику у покрет и изградила запис који садржи елементе класичне игре, игре у екстеријеру, благе или наглашене пантомиме и глумачког израза. Тако су круг и типови музичких мотива и тема одредили изражајна средства у домену игре и покрета, која су, пак, изванредно прилагођена игри у природном простору. Снимана у аутентичном амбијенту старог Котора, телевизијска верзија овог балета најбољи је показатељ стваралачких моћи београдске телевизије осамдесетих година. У свом редитељском настојању Славољуб Стефановић-Раваси је потенцирао синкретичност овог дела и изградио ликове и односе међу њима, преплићући елементе музике, плеса, глуме и пантомиме. Сваки део синкретичног исказа добио је на телевизији свој природни простор - вокални и оркестарски парт везани су за аудитивни, а игра и глума се остварују у визуелном. Другим речима, одређење 'опера-балет', које стоји у поднаслову овог дела, добило је пуну подршку у односу између аудитивног и визуелног слоја. Иако су сваки лик и свака ситуација саздани из тих слојева, за њихово повезивање значајна је улога Помета, који износи и објашњава радњу текстом, коментарише мимиком и улази у њу гестом и покретом"[265].

Визуелизација овог дела, са доминатно балетском компонентом, у формалном смислу представља комбиновану форму, а у начину реализације доминирају поступци филмског снимања у екстеријеру, тако да се може рећи да је ово филмска опера-балет.

Други део дивертисмана, колажног формата састављеног од већ постојећих снимака, интегралних балета или одломака, је за потребе телевизије кореографисан *Концерт за челесту и удараљке* Беле Бартока. Балет је сниман у телевизијском студију, сценографија је сведена - балетски под и извијене лимене плоче. Све ово прате костимографија (једноставни црни трикои и савремен кореографски језик и играчка реализација - балетски пар Душка Сифниос и Боривоје Младеновић који играју боси).

Финале овог балетског дивертисмана у кореографији Вере Костић је телевизијски балет као изворна телевизијска и балетска творевина - *Варијације за Пепељугу* на музику Слободана и Александра Хабића. Причу о Пепељуги Слободан Хабић пребацује у свет надреалног и фантастичног и казује је језиком шумова,

[265] Снежана Николајевић, *Музика и телевизија – умеће и/или уметност,* Филум, Крагујевац, 2015. стр.96 - 97.

конкретних звукова природе, изворне народне музике и покрета. Стога је савремен плес инспирисан етно изворištем са асоцијацијама на Пепељугу. Тонски запис се заснива више на сабирању различитих звукова - завијање, ударци, кокодакање, хучање, него на организованој музици[266]. Балет је снимљен у студију са „хај ки“ (high key) - „све бело“[267] позадином уз коришћење костима и сценографских елемената који упућују на традиционалне елементе.

Слике 28 и 29

Телевизијски балет *Варијације за Пепељугу*[268]

[266] Учествују: Балетски играчи - Милица Бјелић, Бранислав Тојагић, Соња Лапатанов, Соња Вукићевић; народ - Балетски ансамбл Народног позоришта; гласови Драгица Тасић, Живана Васић, Петрија Спасојевић, Обрад Добриловић, Радмила Павловић; наратор - Иван Јагодић.
ТВ реализација: Сценариста - Слободан Хабић, музички колаж - Александар-Саша Хабић, кореограф - Вера Костић, асистент кореографа - Соња Лапатанов, сценограф - Милица Ејдус, костимограф - Снежана Петровић, шминкери - Даринка Тарић, Видосава Биро, Светлана Калуђеровић; техничко вођство - инж. Слободан Пановски, снимаљ звука - Милорад Мартиновић, расветљивач - Ружица Тубић, слика - Бранислав Вујић, главни камерман - Милоје Лазић, камермани Сима Газикаловић, Бојан Ракић, Марко Стојановић; магнетоскоп - Небојша Томић, миксер слике - Соња Ивезић, асистент режије - Бреда Чош, секретар режије - Милка Зорић, редитељ - Станко Црнобрња, уредник Слободан Хабић.
Премијерно емитовано 31.03.1986; Редакција музичког програма, уредник Слободан Хабић.

[267] Хај ки (енгл. High Key) - у телевизијском језику - „све бело“ је слика сачињена од превасходно светлих тонова, без тамних сенки.

[268] Заустављени кадрови из балета *Варијације за Пепељугу* који је сачуван у Документацији Телевизије Београд.

5.3.3. Од балетске позоришне игре, кореопројекта, кореодраме до видео данса

Балетска позоришна игра, кореопројект и кореодрама[269] су различити називи специфичног театарског облика који у себи обједињује драму, балетско, музичко и радиофонско остварење. Овај поджанр присутан је на српским позоришним сценама од раних деведесетих година[270] и понекад има своје транспозиције у телевизијски креативни простор.

Један од пионирских пројеката ове врсте на телевизији биле су *Боје привида* на музику Зорана Христића, у кореографској поставци Неле Антоновић и извођењу њене плесне трупе „Мимарт“[271]. Кореографски и музички колаж *Боје привида* састављен је од седам слика: „Соба“, „Метафизички простор“, „Стварања“, „Живот“, „Суочавања“, „Време“, „Сусрети“. Као музичка основа коришћени су делови Христићевих композиција: балета *Адам и Ева, У року од осам* за гудачки оркестар и *Интерплет* за два клавира. Телевизијска транспозиција представљала је једноставно измештање у други медиј са најавом и примесама елемената видео данса у којем се телевизијским средствима, пре свега покретима камере и монтажом значајно утиче на кореографски аспект извођења. Тако је резултанта овог процеса истоимени телевизијски балет из 1991. године[272] снимљен у студију, без упадљиве сценографске реквизите, док општу атмосферу боји „хај ки“ позадина. Редитељ се одлучује за смењивање кадрова претапањем слике, да би ефекат трика изненадних замењивања балетских играча био

---

[269] Прве примере кореодраме налазимо у стваралаштву Салватореа Вигана (Salvatore Vigano) италијанског играча и кореографа који је живео и деловао на прелазу из 18. у 19. век. Вигано је најдоследнији следбеник Новерових теоријских и практичних поставки по којима балет треба да осликава драмску акцију и да се при том не губи у разним забавама које би спутавале покрете, односно „балет акције“. Вигано је и први стваралац балета - пантомиме у реализацији идеје коју је назвао *кореодрамом* и његов најуспешнији балет је *Весталка* у коме није употребљен ниједан обичан покрет из балета тог времена, а основна карактеристика је ритмичка пантомима са глумцима-играчима који су знали да користе своја лица. Сто година касније, Виганове ставове и идеје примењују представници и креатори чувеног „Руског балета“ - Фокин, Нижински, Мјасин, а касније и Жорж Баланшин. Најупечатљивији пример ове врсте на нашим просторима је *Медеја* по тексту Арпада Генца, на музику Зорана Ерића, по либрету, кореографији и у тумачењу Соње Вукићевић и у режији Иване Вујић. Овај кореопројекат није имао своју транспозицију у телевизијску сферу.

[270] Зоран Христић – *Боје привида* и *Пацоловац*, Зоран Ерић – *Медеја* и *Магбет*, Ивана Стефановић – *Исидора.*

[271] Премијерно извођење 20. априла 1990. године у Студентском културном центру.

[272] Телевизијски балет *Боје привида*: уредник Снежана Николајевић, костимограф Зорица Јовановић, кореограф Нела Антоновић, редитељ Бранко Кичић.

постигнут монтажом „на рез“, док у моментима прелаза примећујемо употребу „дупле експозиције“. Кореопројект *Боје привида* обилује плесно-пантомимским идејама истовремено исказаним и класичним и савременим балетским језиком: „Својеврстан куриозитет представљала је игра у „шпиц“ патикама, иначе доброг играча Светозара Адамовића, који је задатак добијен од кореографа беспрекорно извршио. Питање је наравно, колико и шта се добија овом играчком естетиком којој се, у сваком случају, оригиналност и авангардност не могу порећи. Тим пре што је готово истовремено у Њујорку познати кореограф модерног балета Пол Тејлор у свом најновијем делу *Дизни фантазија* наложио главној играчици, да у овом балету модерних опредељења игра „на палцима“. Не долази ли можда време када ће границе између класичног и модерног балета коначно бити избрисане?“[273]

На самом почетку рада београдске телевизије, балетски критичар Милица Зајцев је запазила да балет као вид уметности који у себи обједињује покрет, музику, глуму, сценографско-ликовне елементе, драматургију и режију, својом специфичном мултиуметничком природом представља интересантан материјал за телевизијско емитовање. Потом ауторка истиче да је „телевизијски балет или већа кореографска поставка компонована специјално за извођење у студију, најинтересантнија форма...Кореограф оваквог балета мора бити упознат са свим техничким средствима, но са мером и укусом, јер уметност игре, као и свака друга уметност, не сме и не може зависити само од техничких достигнућа“[274]. Када четири деценије касније видео данс осваја телевизијски простор Милица Зајцев објашњава да се у новој форми која обједињује уметничку игру и видео рад, тело и његови покрети не посматрају као у театру, већ се у видео записима који користе играчево тело исто као и камеру, стварају тродимензионални простори. „Игра камере и играча, анимација, смена планова који пулсирају разноврсним ритмовима, излазак из сцене-кутије, све то новој визуелној уметности даје посебан замах“[275]. Јасну дистинкцију између телевизијског балета и видео данса износи Снежана Николајевић у својој књизи *Екран српске музике* цитирајући балетску уметницу и теоретичара Јелену Шантић: „У телевизијском балету суштина је сама игра, која има целину, тело, драмски садржај. Уз све коришћење свог техничког и технолошког потенцијала телевизија прати игру. Видео данс је више окренут медију. Покрет мора бити минималан. Игра није у првом плану, већ је

[273] Милица Зајцев, „Привиђање стварног“, *Борба,* 17. мај 1990.
[274] Милица Зајцев, „Балет на телевизији“, *Борба,* 25.децембар 1960.
[275] Милица Зајцев, „Видео данс – највећа позорница света“, *Данас,* 31. децембар 1998. године.

телевизијска игра реплика на балетску игру“[276]. Оно што је карактеристично за природу видео данса је чињеница да музика за којом се посеже у овом поджанру најчешће нема играчки ритам и карактер, углавном су то мирне и једноставне површине „које својом наглашеном статиком контрапунктуирају са кореографијом и покретом камере“[277]. А о граници између телевизијског балета и видео данса Снежана Николајевић даље каже: „Можда то одређење зависи и од односа између покрета тела и покрета камере, од могућности продужавања покрета тела кроз покрет камере или увођења статичке ситуације у кинетичку, од међусобног утицаја многих параметара - музичких, вербалних, аудитивних, ликовних, сценографских, електронских“[278].

У телевизијском балету под називом *Громаде*[279] на музику Лауре Мједе коју је кореографски обликовала Нела Антоновић, а извела њена балетска трупа „Мимарт“, основна идеја је да су покрети сведени и подређени камери, без намере да се прате тематика и структура саме музике. За овакву врсту рада неопходан је константан контакт и сарадња кореографа и редитеља јер конструкција кадра може да услови покрет и обрнуто. У овом случају *Громаде* су настајале од кадра до кадра[280], од сцене до сцене, није било класичног либрета јер дело није имало програмске претензије, али је радња настајала спонтано из „синхроне маштарије кореографа и редитеља“[281]. *Громаде* су снимане једном камером уз употребу крана и фара. Овај тип стваралаштва подразумева преплитање свих конструктивних чинилаца - простора, музике, играча, кореографа и редитеља, јер не мора да се прати задато и дело се ствара у тренутку. О начину рада на телевизијској верзији дипломског испита Лауре Мједе најбоље сведочи одломак из редитељске разраде пре почетка снимања:

---

[276] Снежана Николајевић, *Екран српске музике*, Радио – телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС, 2003, стр. 53.
[277] Снежана Николајевић, *Екран српске музике*, Радио – телевизија Србије, ПЈ Истраживања РТС, 2003, стр. 54.
[278] Снежана Николајевић, *Музика и телевизија - умеће и/или уметност,* Филум, Крагујевац, 2015, стр.91.
[279] Балет *Громаде* рађен је на музику симфонијског става који је био дипломски рад Лауре Мједе, као део телевизијског серијала „Дипломски испит“. Емисија се састојала од већ снимљеног дипломског испита и портрета композиторке, а затим је значајан део емисије визуелизација и кореографија симфонијског става у форми телевизијских балетских минијатура.
[280] Екипа која је реализовала балет *Громаде*: уредник Снежана Николајевић, редитељ Мишко Милојевић, продуцент Милена Стојићевић, организатор Миша Конрад, кореограф Нела Антоновић, извођачи седморо чланова групе *Мимарт*, сниматељ Миодраг Воркапић, сценограф Марина Кецман, костимограф Невена Миловановић, помоћник режије Драган Манић, асистент режије Славко Лазовић, секретарица режије Александра Волф, музички сарадник Гордана Бераров, вођа ЕФП екипе Војислав Луковић.
[281] Из разговора са редитељем РТС-а Мишком Милојевићем, вођеног 21. марта 2012. године.

„Балет ће се снимати ЕФП камером у периоду од 23. до 26. марта 1998. године у објектима Барутане (Калемегдан - Доњи Град). Извиђање терена је планирано у периоду од 26. до 28. фебруара 1998. године. Осим камере и пратеће опреме (обавезан монитор и remote контрола камере), потребна је „рука“ крана, награ са звучницима за playback, као и велика расвета (спецификација у договору са снимитељем Миодрагом Воркапићем). Сценографија је у основи аутентични простор Барутане, али ће свакако бити потребна минимална сценска реквизита која допуњује тај простор. Прецизније детаље даће сценограф после извиђања терена. Костимограф треба да пронађе костиме у фундусу према идеји кореографа Неле Антоновић. Маске су из личног фундуса кореографа. У предрачун трошкова треба урачунати и евентуалне пиротехничке ефекте (суви лед, дим) “[282].

Из приложеног синопсиса за телевизијски балет *Громаде,* видимо да су режијски аспект и поступци снимања саставни делови кореографије у конструкцији форме која нема јасан либрето, без намере да се прати карактер и структура музике. Управо због активног учешћа камере и режије у конструкцији кореографије *Громаде* представљају прелазни облик од телевизијског балета ка видео дансу[283].

Пример 3

Синопсис за ТВ балет *Громаде*[284]

1. Стубови - оживљавају (Ивана улази)

Фар - улазак у простор од собе у рупи (Ивана), заокрет у десно - откривају се остали који су уз стубове.

2.Мантра: 1. Ход, 2. Место (притисак/дизање, комуникације - пар 2)

Крећу у простор уз специфичне индивидуалне радње.

3. Окрети - подршке

4. Уношење жена - Дуо (Аца и Дрина) - изношење жена

[282] Из описа пројекта пре почетка снимања. Рукопис, приватна архива редитеља Мишка Милојевића.
[283] Замишљено и реализовано као ТВ балет, а начин продукције и постпродукције близак је поетици и поступцима видео данса.
[284] Рукопис, приватна архива редитеља Мишка Милојевића.

5. Соло тачке у рупама и саркофазима

Кран - фар (6 различитих ситуација)

6. Мушки дуо (Сукоб - борба)

Прва дворана - чист простор

7. Фрка (Хаос) - Луде жене (сви трче) - скокови

Камера у покрету - прати их

8. Питања - одговори - подршке

Прилазе једно другом

9. Синусоида - бакље

Фар уназад, они иду на камеру

10. „Игра точка“ - Бродска ужад - „ Сизифов посао“

Мастер, па разрада детаља

11. Тешки ход према стубовима

Камера прати сваког појединачно

12. Стубови - враћање мантри

Гурају стубове

13. Дијагонала

14. Камење: гурање, окрети, бацање

Фар - полукружни

15. Трио (3 момка)

Прва дворана

16. Полукруг: подршке - чишћење

17. Бубњеви - точкићи - кугла

Сви су сабијени у једну групу / мастер па детаљи

18. Змија - ход за реплике

19. Котрљање уз зид - излазак - крај

Фар уназад

Веза између покрета тела и видео камере која бележи визуелне, те аудио-визуелне сензације, није тековина и резултат развоја телевизијског медија у последњих неколико деценија. Са таквим примерима сусрели смо се кроз хронолошко сагледавање присутности уметничке игре у првим годинама развоја филма и телевизијског медија у већ поменутим балетима као што су: *Фуга за четири камере* из 1937. године која је рађена за BBC, са максимално редукованим кореографисаним покретима што се надокнађује активним камерама у контрапунктском смењивању, по угледу на теме у Баховој четворострукој фуги из збирке *Уметност фуге*, затим *Metropoliten Daily* као први модеран балет снимљен за телевизију NBC четрдесетих година прошлог века, те експериментални филмови Маје Дерен.

5.3.4. Балети на леду

Балети на леду нису новитет у сценском представљању балетског жанра, јер постоје трупе које се баве трансформацијом балетског покрета, радње и музике у специфичну уметност подједнако блиску спорту и акробатици. „Национални балет на леду Санк Петерсбурга“ [285] је неколико пута гостовао код нас, а наступали су на основи специјалног клизалишта које се поставља на позоришној сцени.

У нама доступном телевизијском запису имали смо британску продукцију балета *Крцко Орашчић* [286] у коме се комбинују играчки и говорни делови. Улогу наратора има Кларин деда, који својој унуци прича причу, која ће се потом дешавати на леду. Музичка основа је фантазија настала од инструменталне свите из балета *Крцко Орашчић* Петра Иљича Чајковског (*Пётр Ильич Чайковский*).

У *Кармен на леду*[287] створена је фузија различитих жанрова. Позната опера *Кармен* Жоржа Бизеа, трансформисана је у хибридни жанр који обухвата елементе опере, спорта, уметничког клизања, балета. У прилог филмској поетици говори интерпретација која поред захтеваних елемената уметничког клизања укључује и глуму, пантомиму, крупне планове. Овога пута, све се решава без речи. То је филмски балет на леду. Као и у опери и балету, имамо соло сцене, дуете и ансамбле. Музичка подлога за прву појаву Кармен коју тумачи некада светска првакиња у уметничком клизању, Катарина Вит (Katarina Witt), је као и у оперском оригиналу чувена

[285] Основао га је 1967. године истакнути кореограф Константин Бојарски, сјединивши уметничко клизање са класичним руским балетом *Крцко Орашчић* Петра Иљича Чајковског, а наступ је наишао одмах на одличан пријем код публике и критике. Од тада, репертоар ансамбла се повећао и до сада су на око седам хиљада наступа представили балете *Лепотица и звер, Крцко Орашчић, Успавана лепотица, Лабудово језеро, Ромео и Јулија*. „Санктпетербуршки балет на леду“ тренутно окупља око осамдесет играча, углавном некадашњих шампиона светских такмичења у уметничком клизању, који под вођством Константина Расадина, водећег солисте Маријинског балета, уче да споје елементе атлетског клизања са вештинама класичног балета.

[286] Главне улоге: Дороти Хамил (Dorothy Hamill) и Робин Казинс (Robin Cousins).

[287] Главна улога: Катарина Вит (Katarina Witt), , остале улоге: Брајан Боитано (Brian Boitano), Брајан Орсер (Brian Orser), Кристина Хојос (Christina Hoyos). Кореографија: Сандра Безић Ричи, сценарио и режија: Хорант Хохфелд (Horant Hohlfeld), музика: Жорж Бизе (Georges Bozet), аранжман: Берт Грунд (Bert Grund).

„Хабанера“. Иначе, музичка основа је инструментална верзија опере, у којој се некада вокалне деонице сада тумаче покретом - дискурсом уметничког клизања.

Слике 30 и 31

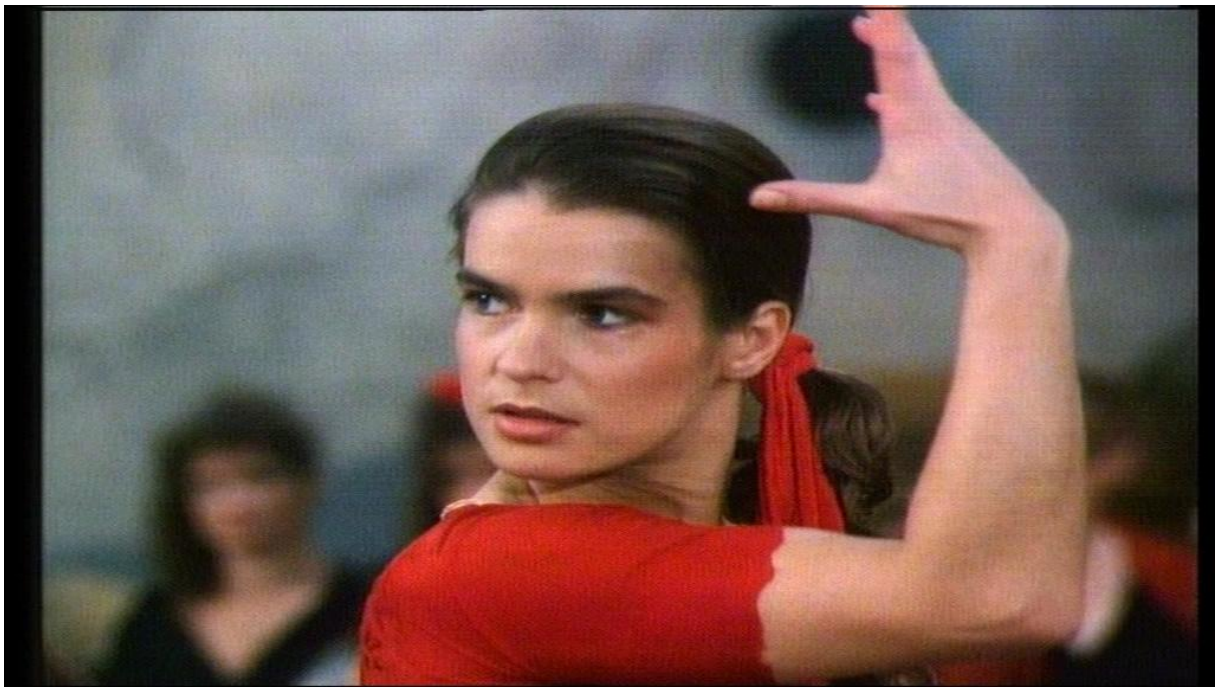
Филмски балет *Кармен на леду*[288]

[288] Заустављени кадрови из филмског балета *Кармен на леду* архивираног у Документацији Телевизије Београд.

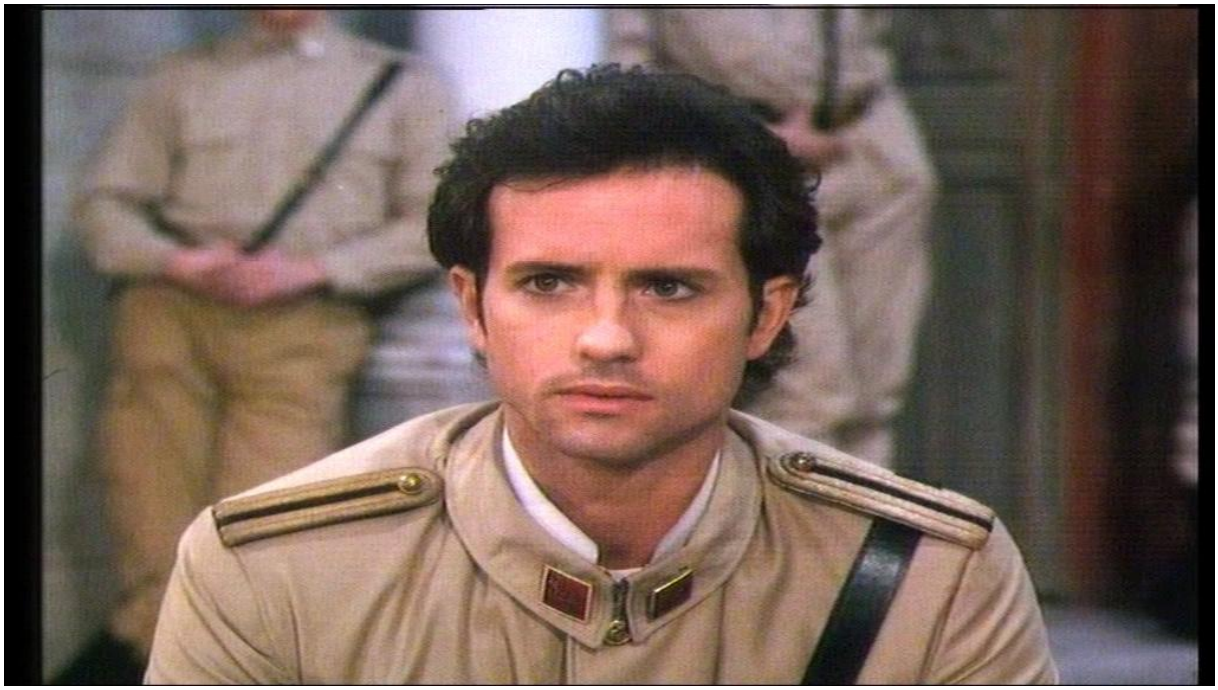
Слике 32 и 33

Кадрови из филмског балета *Кармен на леду*[289]

Крупни планови у циљу психолошког тумачења ликова



[289] Заустављени кадрови из филмског балета *Кармен на леду* архивираног у Документацији Телевизије Београд.



5.3.5. Документарне емисије о уметничкој игри

Поред преноса, адаптација и присуства у формату телевизијског балета, уметничка игра на телевизији може бити заступљена као део или тема различитих типова емисија.

То могу бити: кратке форме информативно-фактографског типа у виду најаве или извештаја са догађаја - прилози у оквиру информативних емисија и емисија посвећених догађајима из културе и уметности; кратке форме аналитичког жанра као што је балетска критика и на крају дуже форме као што су дебатне емисије и документарне репортаже које су предмет интересовања у овом поглављу.

По месту емитовања ове форме можемо поделити на оне које су део информативног програма на Првом програму РТС-а, у оквиру информативних емисија као што су Дневник, Јутрањи програм, Београдски програм и Културни дневник и на форме извештаја и критика које су део специјализованих магазинских емисија колажног типа из културе и уметности које се емитују на Другом програму РТС-а као што су „Ad libitum“, „Мера за музику“, „Метрополис“, „Беокулт“. По извору их можемо поделити на домаћу и страну продукцију, старије и новије производње. Најстарији пример овде наведен је емисија домаће производње (Телевизија Београд) *Записи о Хофмановим причама* из 1982. године, а најновији посматран у овој дисертацији је документарна емисија о десетом Београдском фестивалу игре из 2013. године. На Трећем програму РТС-а који је специјализован за садржаје из културе и уметности најзаступљеније су емисије портретског или „проблемског“ документарног жанра, мање домаће, а више стране продукције и ту су емитовани новији наслови, као што су: *Гијем на ивици, Летећи Бах, На врховима прстију, Плес са лабудовима, Dance notes.*

Документарне емисије могу бити посвећене великим балетским уметницима, кореографима, реконструкцијама кореографија, балетским трупама, а саставни део емисије су веома често елементи процеса рада, креирање кореографије, плеса и представе.

Балетском играчу Радомиру Вучићу, прваку Балета Народног позоришта у Београду, који је био тумач највећег броја мушких улога у телевизијском обраћању балетској уметности током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, посвећена је документарна емисија *Човек од игре - портрет Радомира Вучића*[290]. У овој форми биографски подаци се представљају из off-а, главни актер говори синхроно о својој каријери, а користе се инсерти из балетских представа, телевизијских балета[291] и архивиране фотографије. У деловима емисије у којима говори о каријери играча, Радомир Вучић истиче рад са кореографима Димитријем Парлићем и Лидијом Пилипенко, а затим представља и свој кореографски рад.

Нешто старијег датума је *Запис о Хофмановим причама* документарни филм из 1982. године о стварању балета на музику Жака Офенбаха на сцени Народног позоришта у Београду. Камера Телевизије Београд пратила је кореографа госта из Шкотске Питера Дарела (Peter Darrell) и његов рад са ансамблом балета, од првих проба до премијере. На крају емисије приказано је и неколико фрагмената представе приликом премијерног извођења[292].

Године 1997. поводом „Светског дана игре“, Музичка редакција Телевизије Београд, на челу са уредником Снежаном Николајевић и редитељем Михаилом Вукобратовићем, реконструисала је до детаља балет *Чудесни Мандарин* Беле Бартока, који је 1957. године на београдску сцену поставио Димитрије Парлић и којим је Београдски балет годину дана касније у Театру Нација у Паризу направио велики продор на светску сцену. „Кореографија Димитрија Парлића, игра примабалерине Душанке Сифниос и сценографија и костими Душана Ристића допринели су да ово тумачење постане и остане једно од узорних у светском балетском наслеђу вредно реконструкције“[293]. Ову значајну кореографију младим играчима пренела је примабалерина Душка Сифниос која је четири деценије раније била главни протагониста. У документарној емисији користе се архивски снимци представе, изјава Димитрија Парлића и четрдесет година касније снимљена изјава Душке Сифниос о реконструкцији кореографије и о раду са младим играчима. Емисија је проткана снимцима се проба, а после првог документарног дела следи телевизијска верзија

[290] Уредник емисије: Марија Бабић, сценарио: Милица Зајцев, редитељ Мирјана Кесер.
[291] Искоришћени су инсерти из балета *Лабудово језеро, Жизела, Ромео и Јулија, Жар птица, Маска црвене смрти, Златна рибица, Бановић Страхиња, Охридска легенда, Јелисавета.*
[292] Уредник емисије је Гордана Ђурђевић, а редитељ Петар Цвејић.
[293] Цитат из емисије „*Чудесни мандарин* - 40 година после“, текст из off-а на самом почетку говори спикер Дејан Ђуровић.

обновљеног балета, која је касније била део званичне такмичарске конкуренције на престижном телевизијском фестивалу „Златни Праг“. „Врхунац Парлићевог кореографског стваралаштва, једна узбудљива драма савременог велеграда, са моралном катарзом на крају, остварена грандиозном синтезом класичне технике, експресивне модерне игре и акробатике, изазвала је сензацију у Паризу приликом отварања Театра нација и оцењена је као најбоља играчка реализација Бартоковог дела, чак изнад оне мађарског кореографа Ђуле Харангоза (Gyula Harangozó), која се сматрала аутентичном“[294]. У прилог оценама интерпретације као узорне, тада младе балерине Душке Сифниос, а касније кореографа који реконструише и реализује дело свог великог претходника, даље говори коментар балетског критичара Милице Јовановић: „Бољег интерпретатора за улогу Девојке у овом балету од Душке Сифниос, не би ниједан кореограф могао да замисли. Помало гамен, помало девојче, натчулно експресивна, несвесна своје љупкости и шарма, прекрасне, као вајане фигуре издужених удова, Душка Сифниос је остварила креацију - савршенство“[295].

Слика 34

Обновљени телевизијски балет *Чудесни мандарин*[296]

[294] Бранко Драгутиновић, „Пролегомена за историју Опере и балета“, *Сто година Народног позоришта – 1868-1968,* стр. 153, цитирано у: Милица Јовановић, *Првих седамдесет година, Балет Народног позоришта,* Народно позориште, Београд, 1994, стр. 207.
[295] Милица Јовановић, *Првих седамдесет година, Балет Народног позоришта,* Народно позориште, Београд, 1994, стр. 207.
[296]Заустављени кадар из обновљеног балета *Чудесни мандарин* архивираног у Документацији Телевизије Београд.

У емисији *Осма врата* [297] која је емитована на РТС 1 у оквиру серије *Трезор* и на РТС 3 (тада Дигиталном програму РТС-а) ауторка води разговор о уметничкој игри на телевизији са балетском критичарком Милицом Зајцев. Разговором снимљеним у студију обухваћено је неколико тема, док је значајан сегмент емисије посвећен телевизијском простору, као веома моћном за приказивање стилизованог покрета. Илустрације су инсерти из емисија које се чувају у Програмском архиву РТС. Милица Зајцев закључује да је уметничка игра одувек имала привилеговану позицију у телевизијском медију али је јасно да се последњих година телевизијски аутори баве покретом спорадично и најчешће у функцији бележења гостовања и снимања, без креативног става који је доминирао седамдесетих и осамдесетих година прошлог века. У том светлу, она истиче „да би било довољно и значајно забележити плес сада актуелних балетских првака чија каријера кратко траје, а затим добро прегледати и пописати емисије из програмског архива, као и увести (обновити) праксу преноса балетских представа са текстом коментатора који објашњава балетско дело и даје одговарајуће податке о ауторима и извођачима“[298]. Изабрани инсерти су домаће и стране продукције, наравно са акцентом на играчима и кореографима са наших простора. Драгоцени су снимци игре примабалерине Јованке Бјегојевић - инсерт из балета *Пепељуга* Сергеја Прокофјева у кореографији Леонида Лавровског и дует из балета *Жизела* Адолфа Адама у интерпретацији са Боривојем Младеновићем. Из аудио записа који је синхронизован са инсертима ових интерпретација издвајамо изјаву Бјегојевићеве која на почетку каже да и када је форма била класична, строго одређена и скучена, она се трудила да и ту да себе максимално и да не буде копија познатих интерпретација: „Ја сам играла различити репертоар - и традиционални и савремени и домаћи, од којег је понешто била моја креација. Када кажем креација, онда мислим да сам ја прва изводила ту улогу, односно да је кореограф са мном, као првим извођачем радио на тој улози. Улоге у традиционалним балетима су веома обавезивале, био је потребан одређени ниво који се односио и на изражајну и на техничку страну игре“[299]. Следи архивски снимак са пробе кореографа Димитрија Парлића, те инсерт из документарног филма из 1970. године, са снимком „Смрти лабуда“, кореографијом на

[297] Аутор и водитељ Ана Милићевић Кадић, снимано 11. јануара 2008. године.
[298] Из разговора са Милицом Зајцев вођеног у емисији *Осма врата.*
[299] Изјава Јованке Бјегојевић из емисије *Осма врата*, „Трезор“ , емитовано на РТС 1 и РТС 3.

музику Сен Санса (Camille Saint-Saëns), специјално урађену за Ану Павлову, која у овом архивском инсерту игра[300].

Новије верзије документарних емисија о балету емитоване су на РТС 3.

Гијем на ивици назив је документарне емисије о чувеној балерини данашњице, Силви Гијем. Захваљујући значајном буџету, али и креативности аутора, камера је пратила редован рад ове уметнице, као и њена гостовања и путовања у Јапан, Канаду, САД, Италију, Велику Британију. Основна идеја је плес, употпуњен идеалом природе и интеракцијом са њом. У сталној брзој смени кадрова путовања, рада на представама, природних лепота, животних детаља градова у којима гостује, значајан сегмент ове документарне емисије посвећен је приказивању односа Силви Гијем са људима, колегама, уметницима. На крају, као врхунац, поставља се и приказује финални продукт - представа. Преовлађујући принцип снимања телевизијске реализације и постпродукције је спотовски, уз комбинацију са документаристичким сегментима посвећеним раду на кореографијама. Поједини сегменти емисије изгледају као контролисана импровизација, са документаристичким елементима који се снимају у покрету, у једном кадру. У уметности Силви Гијем покрет често није довољан, па тако она на сцени комбинује реч, музику, покрет, акробацију. О том употпуњавајућем односу музике, покрета и речи, добро говори и мисао руског редитеља Мејерхолда да „гестови, позе, погледи, тишина, одређују истину реципрочних односа међу људима јер речи не казују све“[301].

У документарном филму Мишела Фолена (Michel Follin) под називом *Dance notes* (*Белешке о игри*)[302] приказано је како кореограф Ане Терезе де Кирсмекер (Anne Teresa de Keersmaeker) са својом трупом чија се двадесетогодишњица постојања обележава и композитор Тјери Демеј (Thierry De Mey), заједно припремају премијеру плесног комада „Април“. Паралелно настају и музика и кореографија, с тим што кореограф прва истражује покрете и ствара свој кореографски речник. Композитор бележи камером ћелије покрета и на основу тог језгра настаје његова музика, мада ово није константан принцип, па се неке играчке деонице накнадно синхронизују у музику. У филму се инсистира на процесу заједничког писања и стварања музике и

[300]Карактеристика овог балетског дела је упрошћена кореографија на рачун драматургије и изражајности.
[301] Жан Кон, *Естетика комуникације*, Клио, Београд 2001, стр. 56 – 57.
[302] Производња ARTE Француска и RTBF – Белгијска телевизија, Брисел, мај 2001.

кореографије, а у енергији овог дела стално се преплићу мушки и женски принцип. Композитор сматра да је такав заједнички рад мешавина потребе и поверења, а кореограф истиче да музика инспирише плес, а плес надахњује музику. Финални продукт је својеврстан „gesamtkunstwerk“ јер се музика изводи уживо на сцени, те су укључене и вокалне и инструменталне деонице, а кореограф инсистира на знаковном раду руку који је веома близак говору .

На врховима прстију је документани филм француске продукције у коме се на оригиналан и природан начин стапају естетика улице и хип хоп-а са уметничким савременим плесом[303]. Наиме, три стотине уличних играча који никада нису класично балетски школовани, конкуришу за шеснаест места у балетској компанији „Пјетрагала“ коју води кореограф Мари Клод Пјетрагала (Marie-Claude Pietragalla)[304] и бави се модерним плесом. Они су потребни за припрему представе која се изводи на Олимпијским играма у Пекингу. Ова документарна емисија се заснива на тековинама спотовске видео идеологије са брзим покретима камере, динамичном сменом кадрова и ефектним представљањем играча који у одабраном броју креирају и реализују спектакл.

У категорију документарних емисија посвећених уметничкој игри, а које су инспирисане брејкденсом (breakdance) и хип хопом спада емисија *Footwork und Fugen* у слободном преводу *Летећи Бах,* у продукцији Немачке телевизије. На оригиналан и ефектан начин обрађене су Бахове фуге и на ову музику играју улични плесачи, стварајући фузију врхунске уметности осамнаестог и популарног плесног израза двадесетог и двадесетпрвог века. Кроз наратив о раду трупе, припремама кореографија и успешним наступима широм света, „провлачи се“ и интимна прича из живота играча.

Од 1997. године када је премијерно емитован последњи телевизијски балет, у програмима Радио телевизије Србије формати који се односе на телевизијско обраћање плесном жанру јесу преноси такмичења у плесу, снимање гостовања балетских играча и познатих балетских ансамбала који се представљају у класичном репертоару и у балетима на леду, а сваког пролећа реализује се снимање представа у оквиру *Београдског фестивала игре* који се одржава у Београду од 2003. године. Током предходних година пред фестивалском публиком су се представили: *Балет*

[303] Производња Upside Television, 2009.
[304] Мари Клод Пјетрагала је класично школована да би се касније окренула савременом балету, а сада, како сама каже „гаји дубоко поштовање према играчима хип хопа, јер сматра да су веома дисциплиновани.“

Маријинског театра из Санкт Петерсбурга са кореографијама Жоржа Баланшина, *Балет париске Опере* са поставкама Вилијама Форсајта (William Forsythe), Рудолфа Нурејев (Рудо́льф Хаме́тович Нуре́ев) и Мориса Бежара (Maurice Bejart), *Национална плесна компанија* из Мадрида са креацијама чувеног Нача Дуата (Juan Ignacio Duato Bárcia), *Холандски плесни театар* са кореографијама Јиржија Килијана (Jiří Kylián) и Пола Лајтфута (Paul Lightfoot), *Кулберг балет* са поставкама Матса Ека (Mats Ek) и Јохана Ингера (Johan Inger), *Балет миланске Скале* са поставком Маура Бигонцетија (Mauro Bigonzetti), *Балет Монте Карла* са кореографијама Жан-Кристофа Мајоа (Jean-Christophe Maillot), *Балет Женеве* и италијански *Атербалето*.

У оквиру документарног прегледа *Десетог београдског фестивала* игре приказани су инсерти наступа свих учесника, а кореографи, њихови асистенти и играчи говоре о карактеристикама својих трупа, кореографијама, представама и начину рада.

Балет Бечке државне опере наступио је у складној, класично умивеној кореографији савременог плеса на барокну музику.

Трупа *Анжелина Прељокажа* (Angelin Preljocaj) из Француске извела је комад *Оно што зовем заборав.*

Балет Народног позоришта из Београда први пут је наступио на овом фестивалу са извођењем три кореографије Мари Клод Пјетрагале, Јиржија Килијана и Пола Лајтфута, које су и премијерно изведене у Београду, у овиру ранијих *Београдских фестивала игре*.

Пекиншки плесни театар донео је *Измаглицу*[305]. То је кореографија савремене плесне бајке, али са бројним елементима класичне уметничке игре. Играчи потичу из два правца: класичне и кинеске традиционалне технике. Кореографија је сваки пут другачија јер су присутне друге теме и разлози због којих се то ради. „Кореограф Ванг Јуан Јуан, у својој глави, сваку поставку припрема по пола године, то подразумева лични и интиман рад - припрему осећања, логике и плесног ритма. Затим то преноси плесачима који импровизују. Потом она прихвати оно што јој се свиди, а понекад и сама импровизује па то представља заједнички рад“[306]. *Измаглица* је дело настало 2009. године. Тема је економска криза и загађење које је у Кини веома високо.

[305] *Пекиншки плесни театар* има осамнаест играча, а на *Десетом Београдском фестивалу игре* на сцени их је било шеснаест. Основани су 2008. године, а кореограф је Ванг Јуан Јуан.
[306] Из изјаве асистента кореографа Си Је Јан емитоване у емисији о *Београдском фестивалу игре* 25.05.2013, РТС 2, 20.14.

Плесачи не наступају на плесном подијуму, већ на струњачама где стварају посебне покрете који се не могу извести на плесној бини. Занимљиво је да се на таквој подлози могу постићи различита бацања тела што подразумева напорно вежбање. „То је опасна подлога за плес, па се пре турнеје или гостовања неминовно увек неко повреди“[307].

Алиас (Женева, Швајцарска) кроз своје наступе шокира и одушевљава публику. Ту су валцер какав се не среће - мушки плесачи играју нормално док носе жене окренуте наглавачке, сјајан пијанистички наступ без клавира, бразилска фешта, танго љубоморе са лутком из излога и пливачки маратон на позоришним даскама. То су шокантни и бравурозни делови представе *Тежина сунђера*. Ово је није први пут да швајцарска балетска трупа наступа у Београду, они су били гости трећег Београдског фестивала игре и од тада се о њиховим кореографијама непрестано говори.

Балетска трупа *Мађо данца (Maggio danza),* (Фиренца, Италија) постоји и функционише у оквиру оперске куће чији је музички директор Зубин Мехта (Zubin Mehta). Њени чланови играју на кореографије Анжелина Прељокажа, Вилијама Исака (William Isaac), Вилијама Форсајта, вратили су и Баланшина у свој репертоар, а играју и класична дела попут *Жизеле, Силфида*. У компанији има четрдесет играча који играју и класичан и савремен репертоар. Сматрају да репертоар сваке балетске трупе треба да буде обиман. За наступ пред београдском публиком изабрали су кореографију на Перголезијево вокално-инструментално дело *Стабат Матер*. Ово је балет надахнут Исусом и његовим скидањем са крста, као прича о обичном човеку. Извели су још један комад - *Анунцијација*, на Прељокажову кореографију. Трећи комад је *Свадба* на музику Игора Стравинског, у кореографији Андониса Фонидијакиса (Adonis Fonikiadis), енергичног грчког кореографа чију поставку карактеришу снажни покрети, а поштује се оригинална кореографија Брониславе Нижинске (Bronisława Niżyńska).

Ултима вез, (Брисел, Белгија) је назив трупе што на шпанском значи „последњи пут“. Један од митова о настанку назива трупе је да сваки пут треба плесати као да је последњи пут[308]. Они настоје да пркосе конвензионализму, померају границе плеса и проучавају оснивачеву опчињеност различитим медијима, пре свега филмом.

---

[307] Из изјаве асистента кореографа Си Је Јан емитоване у емисији о *Београдском фестивалу игре* 25.05.2013, РТС 2, 20.14.
[308] Оснивач је Вим Вандеркејбус (Wim Vandekeybus).

„Веома често, на сцени се музика изводи ‘уживо’, а у комаду *Booty looting* то је фотографија. У овој сценској обради сударају се бројни елементи: музика уживо, фотографисање уживо, плес, текст, театралне сцене, приповедање. Разни медији се ту сучељавају и није све савршено складно, већ је реч о сукобу, судару, а дело се веома често и брзо мења. Попут налета разних облика сценске поставке, добијамо низ стратегија за суочавање са питањима ко смо и шта чинимо и посматрања како ти различити приступи међусобно делују, како се сукобљавају и уништавају једно друго. То је окосница и речник овог дела. Овде је комуникација значајан чинилац. Ако пратите комад са превише интелектуализма онда ћете се изгубити“[309]. Музика уживо је електрична гитара соло. „Некад је музика важнија, некад слика, то је игра свега, којој морате дозволити да се одигра“[310].

Кулберг балет (Стокхолм, Шведска) извео је дело младог шведског кореографа Александера Екмана (Alexander Ekman) који је такође био плесач Кулберг балета. Састоји се из три дела и зове се *Студија забаве - Екманов триптих*, у којима су представљена три аспекта забаве, кореографова размишљања о томе као и радост саме забаве. Први део је кабаретаска забава на позорници, у другом неформалном, можемо рећи изложбеном делу, играчи су у стакленим кутијама у фоајеу. У овом суженом простору они се покрећу, док их публика гледа, међусобно разговара и пије пиће у паузи представе. Трећи део се опет одвија на сцени и представља разарање првог дела. У структури музике преовладава ритам који добија праву реализацију кроз одговарајући покрет на сцени[311].

[309] Изјава Џерила Килика члана балетске трупе, у емисији о *Београдском фестивалу игре* 25.05.2013, РТС 2, 20.14.
[310] Изјава Хрит ван Пук, чланице трупе *Ултима вез*, емитоване у емисији о *Београдском фестивалу игре* 25.05.2013, РТС 2, 20.14.
[311] О трупи говори Ана Грип (Anna Grip) уметнички директор - емисија о *Београдском фестивалу игре* 25.05.2013, РТС 2, 20.14.

III О ИНТЕРАКЦИЈИ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

6. ПРОМИШЉАЊЕ О УМЕТНИЧКОЈ ИГРИ У МУЛТИМЕДИЈАЛНОМ ПРОСТОРУ

Уметничка игра је уметничка дисциплина која природно ствара хибридне жанрове јер је и сама сачињена од различитих елемената као што су покрет, плес, мимика, драма, костими, декор, либрето, кореографија, режија. Када се остварење уметничке игре, транспонује у телевизијски изражајни простор или креира у овом медију, добија се још један степен хибридизације, а продукт уметничке игре еманципацијом добија статус новог дела, естетског продукта, у новом микрокосмосу. Границе нису стриктне, померљиве су и флексибилне, па су тако могући упливи из или у друге медије, уметности, жанрове. Стога, када говоримо о уметничкој игри која је представљена у екранској слици, у неким сегментима поред „телевизијских" улазимо у оквире „филмског“, „филмованог“ или „видео“ остварења.

6.1. Градивни елементи и средства у процесу настанка балета за телевизију: Камера и кореографија, поступци снимања, постпродукција, сценографска решења, наратив

„Када посматрамо екранску слику њен језик опажамо пре свега несвесно а у основи свега... “ [312]

О значају камере и односу према глумцу у процесу снимања филма, односно стварању уметничког дела, размишљао је још Валтер Бенјамин у поменутом есеју *Уметничко дело у веку техничке репродукције*: „Какав је однос снимаћења и сликара? Да би се на то одговорило треба допустити једну помоћну конструкцију која се ослања на појам оператора какав је познат из хирургије. Хирург представља један пол одређеног поретка на чијем се другом полу налази врач. Понашање врача који

[312] Ј. А. Богомолов, „Естетско самоодређење телевизије и проблеми времена“, зборник текстова *ТВ као медиј - Природа телевизијског медија,* „Свјетлост“ ООУР издавачка делатност, Сарајево, 1978.

болесника лечи прислањањем руке, разликује се од понашања хирурга, који врши операциони захват на болесниковом телу. Врач одржава природно одстојање између себе и болесника, тачније речено - ако га прислањањем руке само веома мало смањује, он га веома повећава захваљујући свом ауторитету. Хирург поступа обрнуто: веома смањује дистанцу према болеснику - тиме што продире у његово тело, а повећава је само мало - опрезношћу са којом се његова рука покреће међу органима. Једном речју: за разлику од врача, у пресудном тренутку хирург се одриче тога да се суочи са својим болесником непосредно као човек, напротив он продире оперативно у њега. Маг и хирург понашају се као сликар и снимаљ. Сликар пази у своме раду на природну раздаљину према датом предмету, снимаљ напротив дубоко продире у сплет датости. Слике једнога и другога потпуно су различите. Сликарева је тотална, снимаљева је многоструко разбијена и њени делови се спајају према једном новом закону. Зато је филмско приказивање стварности за данашњег човека неупоредиво значајније, јер управо на основу најинтензивнијег продирања у стварност помоћу апаратуре, пружа вид стварности ослобођен апаратуре, онај вид који данашњи човек има права да захтева од уметничког дела“ [313].

Још од најранијих почетака камера је имала изузетно значајну улогу у кореографисању игре на телевизији. У традиционалним балетским спектаклима гледалац је непокретно фиксиран испред позорнице, док се у филмском или телевизијском балету он идентификује са камером, мења угао гледања, крећући се зависно од покрета камере и резова монтаже. Тако технолошки чиниоци ефикасно утичу на формирање кореографских и режијских концепата. Међутим, постоји битна разлика између телевизијског преноса музичко-сценског дела са сцене и његове студијске реализације. Уколико прати дешавања на сцени, редитељ се труди да оствари и пренесе дело у широким потезима „користећи цео сценски простор, без велике бриге за детаље, који су практично невидљиви за публику у сали“ [314].

Када се снима балетска представа, телевизијска реализација не сме да утиче или да омета извођење, стога се телевизијски посленици труде да постигну максималне ефекте, једноставном поставком камера и коришћењем постојеће и задате расвете и сценографије од стране балетских аутора.

[313] Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 137-138.
[314] Зоран Симјановић, *Примењена музика*, Бикић студио, Београд, 1996.

Снимање балетских представа класичне игре прате одређене законитости, па се поред тотала и целовитог обухватања слике и елемената игре, пажљиво кадрирају и детаљи ногу, стопала, руку: „на пример у *Лабудовом језеру* гибање руку је веома важно и на томе треба инсистирати“[315]. У снимању класичног балета распоред камера је најчешћи: широки тотал - цела сцена, ужи тотал на део сцене где се дешава радња, затим две камере које прате радњу у целим фигурама и детаљима и трећа која са великим „зумом“ прати детаље - изразе лица, покрете руку, покрете ногу[316].

Пример типичног снимка балетске представе јесте извођење балета *Дон Кихот* Лудвига Минкуса у Метрополитен опери, у тумачењу главне улоге и у кореографији Михаила Баришњикова[317]. Сегменти наступа главног балетског играча реализују се у једном кадру, камера га прати у континуитету - његове кретње по сцени и покрете у месту, док су кратки прелази на кадрове чланове ансамбла. Такође и у снимку балета *Спартак* Арама Хачатуријана, кретње главних плесача снимају се у континуитету, у дугим кадровима, а крупни планови се користе у смирењу, када се истиче психолошко стање ликова[318].

У балетском дивертисману *Вечна игра лабуда* коришћена су три балетска инсерта у којима се на различите начине третира мотив лабуда. У *Смрти лабуда* Камија Сен Санса, у кореографији Михаила Фокина, главну улогу тумачи Галина Уланова (Галина Сергеевна Уланова). Њена игра у овом популарном комаду снимљена је у једном кадру. Нежни покрети лабуда су у првом плану, камера само прати и бележи. Потом је приказана паралела класичне и модерне верзије *Лабудовог језера*. У белом балету на сцени споре покрете балетских играча прате спори, дуги покрети камере, а смена кадрова постиже се спорим претапањем[319]. У верзији Метјуа Борна (Matthew Bourne) музика је бржа, односно темпо музичке интерпретације је бржи. Носиоци

[315] Из разговора са редитељем РТС-а Мишком Милојевићем, који се у својој каријери веома бавио бележењем и креирањем уметничке игре у телевизијском простору. Разговор је вођен 21. марта 2012. године.

[316] Редитељ Мишко Милојевић истиче да је недавно увео још две камере ка зидовима које дају јаке дијагонале. Оне нису типичне за снимање игре, али су веома ефектне и не руше игру. У њихов кадар често улазе и бочни ефекти који не сметају, само обогаћују слику и ефекат.

[317] Наступа балетски ансамбл Америчког балета са солистима Синтијом Харвеј Синтијом (Cynthia Harvey), Михаилом Баришњиковим (Михаи́л Никола́евич Бары́шников), Ричардом Сефером (Richard Sefer), Брајаном Адамсом (Brian Adams). Кореограф је Михаил Баришњиков по М. Петипау (Ма́риус Ива́нович Петипа́).

[318] Совјетска продукција из 1977. године. Играју: солисти Бољшој театра, главну ролу тумачи Владимир Васиљев (Влади́мир Ви́кторович Васи́льев), кореографија Јуриј Григорович (Ю́рий Никола́евич Григоро́вич).

[319] Кореографија М. Петипа - Л.Иванов (Лев Иванович Иванов).

радње сада су мушки лабудови, кадрови краће трају, уз много више резова што у модернијој верзији доприноси убрзаном темпу представљања и перцепције[320].

При снимању представа савременог балета, с обзиром да су у питању слободније форме и третман игре и да не постоје одређени канони, прихватљиво је увођење неких нетипичних поступака, као што је употреба кадрова из горњег ракурса уз помоћ „крана“, што је по мишљењу редитеља РТС Мишка Милојевића у снимању класичне игре непотребно и непримерено, а сада даје нову димензију телевизијског тумачења игре[321], мада наглашавамо да овакви поступци нису искључени ни при снимању „класичних“ балетских представа. Савремени балет који није оптерећен проблемом равнотеже слике има много више додирних тачака са телевизијом. Чувени кореограф Морис Бежар је сматрао да техничке могућности камере морају бити интегрисане у кореографију телевизијског балета: „Чак и када је играч потпуно непокретан, ако камера кружи око њега, ако се приближава и удаљава од њега, све је то такође део игре…“[322]

Телевизијски балет може да се снима у студију или у екстеријеру. Прво поменуто је чешћи случај јер је једноставније и рентабилније од снимања балета на локацијама у екстеријеру, једном камером, филмски.

Кореографија и игра су основна и почетна фаза у изградњи телевизијског балета чија се посебност и целовитост дограђују радом камере, кадрирањем, употребом трикова и ефеката и другим третирањем слике у постпродукцији. Ово се најчешће односи на уметничку игру која се ствара, обликује и обрађује снимањем у телевизијском студију, а потом у монтажи. Кореографија тада мора да се прилагођава студијском простору, камерама и техничким могућностима које су на располагању.

Примери балета снимaних у студију су бројни. У телевизијском балету *Маска црвене смрти*, на музику Ивана Јевтића по либрету инспирисаним приповетком Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), издвајају се два нивоа визуелне реализације. Један ниво је

---

[320] *Лабудово језеро* у кореографији и режији Метјуа Борна извођено је у Садлерс Велс театру (Sadler's Wells theatre). Главне улоге тумаче Адам Купер (Adam Cooper) и Скот Амблер (Scott Ambler).

[321] Редитељ Милојевић каже да су могуће комбинације оваквих кадрова са екстремно крупним плановима. Међутим, он истиче да када гостују велике светске трупе у оквиру *Београдског фестивала игре*, он никада не користи кран да им не би летео изнад глава и сметао, у истом циљу искључује лампице на камерама и не користи шине за „фар“ - вожњу камере, у првом реду гледалишта.

[322] Варткес Баронијан, *Музика као примењена уметност,* Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981. стр. 141; Зоран Симјановић, *Примењена музика*, Бикић студио, Београд, 1996.

снимљен плес балетског пара - црвене смрти и принца[323], а други ниво су интерполирани кадрови часовника који откуцава животно време учесника бала и кадрови црвене смрти (куге) која стоји поред њега. Линија плеса снима се у дугим кадровима, са повременим крупним плановима лица и ногу и прелазима који су најчешће „на рез“, као најједноставнији и најчистији поступак, док се у деловима где је музика у спором темпу користи претапање слике.

Балетска поема *Даринкин дар* Зорана Христића, музички конципирана као збир кореографских слика са симболичним називима, првобитно настала као поруџбина[324], а затим је реализована и на телевизији[325] у црно-белој техници. Драматичан садржај, пун емотивног набоја сниман је у једном кадру са покретима швенка, зума и контразума. Тумачимо да сменом кадрова редитељ није желео да утиче на смањење драмског набоја. И телевизијски балет *Под земљом* на музику Станојла Рајичића, реализован је у студију, претапањем дугих кадрова који се поклапају са карактером музике у спором темпу[326].

У телевизијској верзији балета *Бановић Страхиња* Зорана Ерића, који је у целини пренет са сцене у телевизијски медиј, посебни ефекти само својствени овом медију су „дупла експозиција“[327] за приказивање психолошког стања ликова, а „уншарф“[328] за сећање и повратак у прошлост. Дупла експозиција може да има функцију ефекта који употпуњава или обогаћује слику, на пример када је у кадру један играч па се његова слика мултиплицира у дуплој експозицији, као у Скрјабиновим *Прелидима*, док овај поступак има потпуно другачију улогу у балету *Бановић Страхиња* где се користи у сврху дубљег психолошког тумачења (један кадар је лик који размишља, а други кадар представља дешавања о којима се размишља).

---

[323] Главне улоге тумаче Вишња Ђорђевић и Радомир Вучић.

[324] Балетска поема *Даринкин дар* Зорана Христића настала је по поруџбини смотре „Мермер и звуци“ из Аранђеловца и премијерно је изведена 4.07.1974. године, а затим је доживела и своју београдску премијеру на БЕМУС-у 7. октобра исте године.

[325] *Даринкин дар* - музика Зоран Христић, либрето Божидар Божовић, кореографија Вера Костић, костими Божана Јовановић, сценографија Владимир Маренић. Улоге: Даринка - Лидија Пилипенко, Силник - Боривоје Младеновић, кћери - Соња Вукићевић и Споменка Пантелић, бегунац - Крунослав Симић. Музику изводи Симфонијски оркестар Дома ЈНА и женски хор РТБ, диригент Ангел Шурев. ТВ реализација: музички уредник Гордана Ђурђевић, редитељ Слободан Радовић.

[326] Детаљније описано на странама 92 - 93 докторске дисертације.

[327] Објашњење у речнику на крају дисертације.

[328] Објашњење у речнику на крају дисертације.

Балет *Чудесни мандарин* на музику Беле Бартока имао је старију верзију телевизијске обраде у студију, у кореографији Димитрија Парлића, а главну улогу тумачила је Лидија Пилипенко. За преглед и анализу материјала био је доступан само један одломак из овог балета као део балетског дивертисмана *Лидија наше младости.* Балет је реализован у студију, у црно-белој техници, са дугим кадровима који су у потпуности посвећени праћењу игре. Године 1997. овај балет је реконструисан за телевизију у кореографији Душке Сифниос по Димитрију Парлићу. Сценографска поставка личи на претходну, док је редитељски концепт праћења игре модернији, уз брзе резове и прелазе са лика на лик, у моментима драматике и емотивног тумачења. Ипак, редитељ остаје доследан нормативима снимања уметничке игре, те у сегментима посвећеним дужим играчким фразама којима се тумачи драмска радња, не прекида дуге кадрове који су у сагласју са покретима и логиком игре[329]. Ипак, нису увек музичка и кореографска фраза основа за кадрирање и избор следа кадрова у телевизијској реализацији. У архивском снимку *Болера* Мориса Равела у извођењу „Балета 20. века“ кореографа Мориса Бежара у коме главну улогу тумачи Душка Сифниос, смена кадрова не прати музичке фразе. Појачавање динамике и усложњавање музичке фактуре кореографија дочарава повећаним бројем играча, а успон ка динамичком и драматуршком врхунцу дела реализује се бржим резовима и сменом кадрова протагониста[330].

Заједнички именитељ за све балете снимане у студију је једноставна, сведена или чак непостојећа сценографија. Обогаћења атмосфере се често постижу ефектом бојења беле завесе у позадини - пример телевизијског балета *Симфонијски триптихон* на музику Петра Коњовића, у кореографији Владимира Логунова[331]. Ипак, у реализацији балета *Макар Чудра*, по истоименој симфонијској поеми Петра Коњовића[332], у коме је један од задатака било је дочаравање атмосфере природног окружења циганског логора, колико је могуће у студијским условима, постигнуто је присуством ватре, природног дрвећа и животиња.

---

[329] О балету *Чудесни мандарин* на странама 163 -164 докторске дисертације.
[330] О кореографији *Болера* на странама 105-108 докторске дисертације.
[331] Музичку матрицу изводи Симфонијски оркестар РТБ под управом Ванча Чавдарског.
[332] Симфонијска поема *Макар Чудра* Петра Коњовића добила је своје сценско виђење 1981. године на сцени Народног позоришта у Београду, у кореографији Темире Покорни и са Иванком Лукатели у главној улози. Касније је од истог музичког материјала настао телевизијски балет у кореографији Миљенка Викића, са Јеленом Шантић у главној улози.

Један од ретких случајева је и визуелно присуство музичара који изводе музику на коју се снима балет у студију, што је био случај са кореографисањем гудачког квартета број 5, опус 64 *Шева* Јозефа Хајдна[333]. У студију без сценографије, светла прате игру балетског пара, а у кадру је повремено гудачки квартет Бранка Пајовића који изводи музику Јозефа Хајдна.

Уколико не постоји сценографија, могуће је коришћење ефекта снимања на „хрома ки“ позадини на којој се пројектују слајдови или видео материјал окружења које је потребно за представљање одговарајућег садржаја. Најбољи пример за то су помињани балети: *Златна рибица*[334], у коме се на хрома ки позадини дочарава се морски и подводни свет; *Мала сирена*[335] где се хрома кијем постиже идејни, визуелни и географски дуализам неба, космоса, воде и подоводног света; *Балада о месецу луталици*[336], балет у коме је овим поступком приказан одлазак на небо главног лика-песника и његов боравак тамо. Заједнички именитељ за овакву реализацију и представљање садржаја је фантастична тематика као инспирација.

Друга варијанта је позадина „хај ки“- све бело, као веома популаран поступак осамдесетих година прошлог века, пре свега у процесу визуелизације популарне музике, али и на плану снимања уметничке музике и уметничке игре, као у телевизијском балету *Варијације за Пепељугу* Слободана и Александра Хабића[337], где је прича о Пепељуги пребачена у свет надреалног и фантастичног.

Ефекти који се прикључују у монтажи су додата слика у углу екранске слике, као у телевизијском балету *Моје тело и ја* на музику четири химне за оркестар *Дан* Властимира Трајковића. Кореографисану телевизијску верзију овог дела карактерише дуализам белог и црног, балерина у белим и црним костимима. Када играју у црној одевној комбинацији, повремено се у доњем левом углу појављује слика истих балерина у белим костимима[338]. У балету *Златна рибица* уз помоћ абекаса се у

[333] Кореограф Жерминал Касадо, играју Душка Сифниос и Жерминал Касадо.
[334] Описано на странама 95-97- докторске дисертације.
[335] Описано на странама 117-118 докторске дисертације.
[336] Описано на странама 98-100 докторске дисертације.
[337] Описано на странама149-151 докторске дисертације.
[338] Овај телевизијски балет описан је на странама 114-115 докторске дисертације.

монтажи спајају слике златне рибице и рибара који лежећи раде порете рукама и ногама, као да пливају, а онда се њихове фигуре спајају у заједничком плесу у води[339].

Још један од студијских телевизијских балета чија је кореографија измењена или обогаћена додатним радом на слици је *Concerto grosso* Вука Куленовића са обилном употребом визуелних ефеката као што су заустављени, успорени и кадрови са повременим застојима[340]. Овакав третман слике покалапа се са музичким одсеком у коме само ритам секција има дугачко импровизационо излагање.

За тезаурисани снимак Дворжакових *Словенских игара* у музичкој интерпретацији клависког дуа Весна Кршић - Снежана Николајевић, у кореографији Снежане Тодоровић, може се рећи да представља визуелизовану нумеру са елементима уметничке игре, захваљујући додатном, постпродукцијском повременом инетерполирању кадрова стопала и ногу балерина, у покретима који нису нужно снинхрони са музиком која се изводи.

Интересантан је и оригиналан пример бележења интерпретације *Треће симфоније* Густава Малера чију музичку матрицу изводи Њујоршка филхармонија а плесну транспозицију и ново виђење доноси балет Хамбуршке опере. Креативно решење је модеран кореографски језик, непостојање сценографије, а видео запис реализује се једном камером која сама остварује покрете - швенкове, зумове, контразумове и фар. Овим је редитељ желео да, за студијске, телевизијске услове у којима се најчешће користи снимање са неколико камера у систему, оствари једну необичну поставку која би једноставним средствима креирала осећај целине, непрекидности, неколажности и немонтажности, већ се спој музике, уметничке игре и камере слива „у једном даху“.

Када се балет снима једном камером - филмски, то су најчешће пројекти којима се посвећује пуно пажње и времена, много спорије се ради него када су активне све камере у систему јер је неопходно пуно понављања. Зато се захтева од играча да у свим дубловима играју на исти начин, а онда се дело заправо ствара у постпродукцији - монтажи[341]. Ако говоримо о ефектима који могу да се користе, опет се окрећемо речима

[339] Поступак је приказан на страни 97 докторске дисертације.
[340] Кореографија Катарина Стојков, главне улоге Ашхен Атаљанц и Константин Костјуков.
[341] На овај начин сниман је телевизијски балет *Калемегдански дивертименто* Константина Бабића. Редитељ је био Мишко Милојевић.

и искуству редитеља Мишка Милојевића који каже да је „*претапање* са слике на слику почетнички занос и оно се препоручује у спорим, лирским деловима - то је поетизација која често може да изгледа *јефтино*. Међутим, у класичној игри, овом ефекту скоро да уопште нема места, док је у савременој игри могуће применити га, али ретко. Телевизију не треба компликовати - треба ићи из суштине жанрова па их разрађивати“[342].

Балети снимани у екстеријеру, који су ушли у оквир анализе ове докторске дисертације су пре свега типичан пример жанра наменски рађеног телевизијског балета - *Калемегдански дивертименто* Константина Бабића који је сниман на Калемегдану, прелазни облик опера - балет *Ставʼте памет на комедију*[343] на музику Николе Херцигоње сниман у Котору, те доступни одломци из балета *Охридска легенда* Стевана Христића снимани на обали Охридског језера[344].

Калемегдански дивертименто је типичан пример формата телевизијског балета за који је наменски писана музика, уређена кореографија и телевизијска реализација и постпродукција. Овај балет се заснива на естетици основног медија за презентацију, а то су начин снимања коме није покрет, него су слика и ефекат у првом плану, док су поступци снимања и монтаже уз употребу резова, брзе смене, претапања, поновљених кадрова, у функцији новог израза којим се преноси садржајна нит. Кореографисан покрет је основа, док циљ није његова презентација, јер је он само једно од средстава у сабраном медијском продукту. Чак и када покрет долази до изражаја у плесним ритмовима и ставовима као што је „Брзи валцер“ синхронитет музике и покрета није императив.

Опречна су мишљења балетских уметника, кореографа и теоретичара балета, да ли и колико камера треба да доприноси обогаћењу кореографског језика. У случају транспоновања уметничке игре у телевизијски медиј неопходна су и природна додавања елемената и средстава којима се ствара специфичан изражајни језик новог „приказивачког“ простора, па тако камера, у сада природном процесу постаје активан учесник у композицији кореографије. Овај процес, видели смо да је подржавао чувени

[342] Из разговора са редитељем РТС-а Мишком Милојевићем вођеног 21. марта 2012. године.
[343] *Ставʼте памет на комедију* је мадригалска комедија, комбинација опере и балета. Дело никада није било сценски изведено, а 1973. године је постављено у телевизијској адаптацији. Либрето се заснива на драмском тексту *Дундо Мароје* и другим стиховима Марина Држића, као и на стиховима ренесансних и барокних песника дубровачке књижевности 16. и 17. века.
[344] Кореографија Димитрије Парлић, играју Вишња Ђорђевић и Радомир Вучић.

кореограф Морис Бежар бранећи становиште да рад камере и њене могућности треба да буду интегрисане у кореографију балета који се интерепретира на телевизији. Са друге стране, неки од домаћих теоретичара балета бране становиште да уз неопходно познавање технологије рада, у сада другачијем медију од сценског представљања, не треба претеривати у коришћењу телевизијских средстава јер се тиме уништава хумани аспект балетске уметности. Став да се сувишним ослањањем на могућности нових технологија губи хуманистички аспект уметничке игре заступа и Мира Сујић Виторовић у свом тексту „Игра на екрану“, где истиче да „чак иако се искористе могућности телевизије до максимума и ако се добију изванредни технички резултати - балет може да страда, јер ако се слике игре често претапају, па се добија нејасан покрет, када то кореографијом није предвиђено, балет губи. То се исто односи на успорене или убрзане снимке, заустављене кадрове, што све долази у сукоб са музиком и велика је опасност да се игра подреди електроници“[345].

У третману наратива јасна је дистинкција између балета у којима постоји назначен и реализован либрето, сценарио, који се систематично прати и облика уметничке игре на екрану који се могу дефинисати као апстрактни балети у којима не постоји радња већ је покрет сам себи циљ. Балети са јасним наративом су преноси балетских сценских остварења, адаптације сценских балета за телевизију и телевизијски балети (као што су *Златна рибица, Под земљом, Човек који је украо Сунце, Балада о месецу луталици, Калемегдански дивертименто, Бановић Страхиња, Маска црвене смрти),* као и филмовани балети. У њима се радња тумачи покретом, фигурама и балетском игром која се снима у дугим кадровима и широким потезима. У филмским балетима наратив се представља и уз помоћ наратора или писаног текста, а у режијском сагледавању садржаја инсистира се на динамици која се постиже контрастима масовних сцена и интимних тренутака, уз употребу крупних планова који приказују мимику и психолошко стање ликова (*Ромео и Јулија, Кармен на леду)*.

Апстрактни балети не прате одрђени садржај. У првом плану су игра, музика, кореографија или видео средства која имају задатак да измене или обогате кореографска решења. Такви примери су телевизијски балети *Моје тело и ја* на музику Властимира Трајковића *Дан - четири химне за симфонијски оркестар* и *Concerto grosso* на музику Вука Куленовића, као и кореографије на Малерову *Трећу симфонију*,

[345] Мира Сујић Виторовић, „Игра на екрану“, РТВ *Теорија и пракса,* Радио – телевизија Београд, бр.40, Београд, 1985.стр. 136.

Виолински концерт Игора Стравинског*, Прелиди* Александра Скрјабина. У оваквом третману уметничке игре на телевизијском екрану употребљавају се слободнија решења: снимања у једном кадру без монтаже, брза смена кратких кадрова, ефекти који мењају изворну слику, ефекти за прелазе између кадрова. Апстрактни балети су по третману игре и кореографије, уз велики утицај телевизијских средстава, веома блиски видео дансу.

6.2. Типични мотиви и теме у различитим виђењима и трансформацијама: *Лабудово језеро* као инспирација

Лабудово језеро[346] Петра Иљича Чајковског као магичан, езотеричан и снажно експресиван балет представља најигранije дело у историји балетске уметности и све светске компаније које су носиоци естетике класичног академизма имају га на свом репертоару. Идеја о зачараној принцези коју је зао дух претворио у лабуда и коју само искрена љубав може да спаси, архетип је руске скаске. Суштина наратива *Лабудовог језера* јесу искушење, љубав, превара, људско двојство, лукавост, жртвовање, сједињавање у фиктивној смрти и апотеоза идеалној љубави. Поставке овог балета могу бити традиционалне[347], осавремењене са психоаналитичким тумачењем али задржавањем класичне форме, те потпуно радикалне у којима је почетна идеја импулс за стварање новог дела међу којима је свакако најупечатљивије виђење Метјуа Борна (Matthew Bourne)[348] који је савремену и шокантну верзију *Лабудовог језера* поставио у Садлер Велс (Sadler's Wells) позоришту у Лондону 1995. године[349]. У Борновој верзији храбро се реинтерпретира мит.

[346] Музика за балет *Лабудово језеро* оп.20 Петра Иљича Чајковског настала је 1875-76. године. Либрето обликован у четири чина доноси причу о Одети, принцези коју је проклео моћни чаробњак и она се претворила у лабуда. Са осталим лабудицама, такође некада девојакама које су ове чини претвориле у лабудове, она живи у језеру насталом од суза њихових родитеља. Кореограф оригиналне продукције био је Јулијус Рајсингер, а балет је премијерно изведен 4. марта 1877. године у Бољшој театру у Москви. Мада има неколико различитих верзија, највећи број балетских компанија базира своја извођења и кореографски и музички, на обновљеној поставци из 1895, по кореографији Маријуса Петипа и Лева Иванова, која је први пут постављена за Царски балет, 15. јануара 1895. године у Маријинском театру у Санкт Петерсбургу. За ову прилику, партитуру П.И. Чајковског је ревидирао диригент и композитор Рикардо Дриго (Riccardo Drigo).

[347] Први и трећи чин кореографисао је Маријус Петипа и обилују пасторалом, плесовима живота, националним играма, али присутан је и наговештај смрти. Други и четврти чин су кореографска парадигма Лева Иванова који је креативно уткао руске елементе и класичну хармонију у своју балетску технику и у сваком покрету тела нашао је симболостички израз пун драматике и поезије.

[348] *Лабудово језеро* Метјуа Борна се заснива на музици П.И. Чајковског и оригиналном либрету у општим цртама. У центру заплета је млади крунисани принц, утицајна али безосећајна мајка и принчева жеља за слободом која се отелотворује у лику лабуда који је у овој верзији мушкарац. Овакав садржај представља незваничну интерпретацију јер Метју Борн у својим продукцијама не верује у сценарија и више воли да публика сама интерпретира радњу. У жељи да прилагоди и музику ревидираном сценарију, Метју Борн је изменио редослед нумера у балету, а неке су и изостављене.

[349] Ова савремена поставка има и своју телевизијску варијанту која је снимљена на сцени.

Ова верзија балета је нашла место у анализама у оквиру ове дисертације зато што је специфична поставка сценске варијанте добила и телевизијски запис који се налази у фундусу Радио телевизије Србије и био је доступан за анализу.

Фокус либретистичке приче, у односу на традиционалну верзију, премешта се са женских на мушки - лик принца, који се бори против репресије, нада се слободи и потребна му је љубав да би се осетио сигурним. Све то он налази у лику лабуда, али сада мушког пола што руши стандард белог балета и романтичну љубав у мушко-женским корелацијама. Хомосексуална љубав ставља се у центар дешавања, а истовремено се руши архетип нежних белих лабудова које тумаче крхке балерине. У Борновој поставци они постају снажни мишићави мушкарци, са великим распоном крила, голих груди, у пернатим панталонама до колена и приказују лабудове као агресивне и арогантне животиње. Исто као што и у оригиналној верзији улогу белог и црног лабуда тумачи једна балерина, тако и овде улогу белог лабуда и у црно обученог младог Фон Ротбарта тумачи исти играч. Кореографија је савремена, у неким тренуцима са елементима џеза, а сценографија и костими су у јаким, изражајним бојама, сведени и ефектни.

Током јесени 2015. године, Редакција специјализованих програма Телевизије Београд РТС 3, конципирала је циклус емисија посвећених *Лабудовом језеру* у оквиру којег је емитовано *Лабудово језеро* Метјуа Борна и још једно савремено виђење чувеног балета, по либрету и у кореографији Александера Екмана (Alexander Ekman) и режији Џефа Тјудора (Jeff Tudor). Снимак представе у трајању од 97 минута[350] има све карактеристике театарског извођења у једноставном преносу на телевизијски медиј, уз почетни жамор публике, аплауз, улазак диригента. На музику Микаела Карлсона (Mikael Karlsson) коју изводи оркестар Норвешке националне опере под управом Пер Кристијана Скалстада (Per Kristian Skalstad) играју солисти и ансамбл Норвешког националног балета. Тема представе је припрема мјузикла *Swan Lake,* па овај музичко-сценски израз по карактеру и атмосфери има одлике мјузикла са говорним деловима. Музика је савремена, популарног, ревијалног призвука са цитатним односом према карактеристичним темама из Чајковсковог оригинала. Од изванмузичких ефеката користе се пуцњеви из пушке, звук шљапкања по води, дечји гласови, ударање вратима. Кореографски језик се заснива на бриљантној једноставности уз посебне ефекте трчања

[350] Продукција из 2014. године.

и клизања по подлози која асоцира на воду, балетски играчи се крећу као лабудови, а дуализам црног и белог лабуда истиче се футуристичким костимима лабудова солиста[351].

Мотив *Лабудовог језера* као специфичан балетски мотив, уз приказ класичних и савремених измењених поставки балетског класика, иницира повлачење још једне паралеле, овог пута са психоаналитичким тумачењем приказаним у психолошком трилеру - филму *Црни лабуд* (Black Swan) из 2010. године у режији Дерена Арфонског (Darren Arfonsky). Радња је везана за продукцију Чајковсковог балета *Лабудово језеро* коју припрема престижна трупа „Њујорк сити балет“ (New York City Ballet). За главну улогу која подразумева тумачење невиног белог и сензуалног црног лабуда, бира се балерина. Нина Сејерс (Nina Sayers) коју тумачи Натали Портман (Natalie Portman) добија улогу, али она је савршена као „бела лабудица“, док је Лили (Lily) Мила Кунис (Mila Kunis) по својој природи прави црни лабуд . У међусобној борби за улогу и кроз однос са главним кореографом Томасом Лиројем (Thomas Leroy) којег тумачи Винсент Касел (Vincent Cassel) [352] Нина открива своју мрачну страну, а то је дуализам личности који ће условити трагичан крај.

Типични мотиви који се дефинишу, трансформишу и обрађују у поменутој Борновој савременој, „ишчашеној“ верзији балета *Лабудово језеро* и у филму *Црни лабуд,* делима иницијално инспирисаним бајком и митом су: *двојство* личности са елементима шизофреније, мотив *искушења*, лик јаке и утицајне *мајке*, неминовно *умирање и бесмртност.*

Двојство је зачето процесом тумачења два супротна лика које је по правилу додељено једној балерини. Ову линију развија и дорађује Дерен Арфонски у филму *Црни лабуд* у коме главна јунакиња пати од халуцинација које је доводе у необичне ситуације и све се на крају завршава њеном смрћу, по завршетку одлично одигране представе.

[351] Костими: Хенрик Вибсков (Henrik Vibskov).
[352] Лик Томаса Лироја пружа јасне асоцијације на Џорџа Баланшина, како ликом, тако и односом према играчицама у који се укључује и изражена сексуалност.

У верзији балета *Лабудово језеро* који је кореографисао и режирао Метју Борн, први „flash“[353] принчевог скретања у лудило је када у седмој сцени првог чина принц замишља јато лабудова које лети ка њему, а затим визија брзо нестаје.

Искушење имамо већ у првој, оригиналној верзији балета, када се принц Зигфрид мислећи да је Одилија у ствари Одета чији је лик, захваљујући Ротбартовој чаролији преузела, заклиње на вечну љубав. У Борновој верзији, у другом чину, принц разочаран што као обавезу мора да обавља досадне протоколе, што мајка има више времена за пролазне љубавне авантуре него за њега и што су га одвојили до „приглупе“ девојке за коју је мајка сматрала да није одговарајућа, одлучује да изврши самоубиство. То је такође још једно искушење, али га спашавају прелепи лабудови на језеру у парку.[354] Ипак, на крају, лабуд и принц су се сјединили у смрти, као потврда присуства мотива *сједињења у смрти до бесмртности,* да бу у последњој слици лабуд држао младог принца (из прве слике када је био дечак) у свом наручју.

Лик мајке као јаке, утицајне и донекле пресудне личности за тужну судбину главних протагониста нарочито је изражен у филму и савременој балетској верзији. Код Метјуа Борна мајка уређује живот свог сина, али он веома пати што краљица од бројних љубавних авантура нема времена за њега. У филму *Црни лабуд* Нина Сејерс живи са мајком, бившом балерином, која је своју каријеру завршила са двадесетосам година када је прекинула да игра због трудноће са Нином. Сада она контролише ћеркин живот и каријеру, до детаља, да се према њој понаша као према детету коме је потребна стална пажња. Овакав однос мајке према ћерки свакако је допринео њеним психичким проблемима и неуклапању у друштвене оквире.

У сваком случају, јасна је енергија и мотивика коју поседује наратив *Лабудовог језера*, као симбол белог балета, у свој својој лепоти и нежности. Дуализам добра и зла, белог и црног, био је иницијална каписла за развој нових идеја, на чијим основама су

[353] Бљесак као назнака.

[354] Овај други чин највише упућује на оригиналан заплет *Лабудовог језера*. У трећем чину који се дешава у балској дворани појављује се харизматичан и сексуално агресиван син фон Ротбарта, у црним кожним панталонама, који флертује са сваком женом у дворани укључујући и краљицу. Принц препознаје нешто од свог вољеног лабуда у Ротбартовом сину и бива привучен његовим анималним магнетизмом. Али краљица прихвата пољупце и загрљај младог Ротбарта, показујући да га прихвата за свог љубавника. У четвртом чину принц доживљава халуцинације у својој спаваћој соби, причињава му се да остали лабудови покушавају да га раздвоје од вољеног лабуда, затим нападају лабуда и убијају га. До краја није јасно да ли је све ово халуцинација, или су неки елементи стварни, али принц умире на кревету од бола за вољеним лабудом. Мајка проналази мртвог сина и пада на кревет јецајући.

приказане две ефектне психолошке драме реализоване балетским средствима у сценској, балетским и телевизијским средствима у телевизијској поставци и драмским, филмским, музичким и балетским средствима у филму *Црни лабуд.*

Мотив *Лабудовог језера* „чита“ се и у документарном филму *Плес са лабудовима*[355] који је посвећен процесу настајања балета под називом *Swan,* у коме поред балетских играча учествују прави лабудови. Документарни филм прати све моменте, од првих дана када су се лабудови излегли из јајета, упознавања играча са птицама и навикавања на међусобну комуникацију која подразумева додир, храњење, заједничке кретње. Поред играча, кореографа и композитора[356] на овом пројекту ангажован је тим стручњака за птице. У представи учествују шест белих и црних птица, и исто толико балерина компаније „ Гетер“ у белим и црним трикоима. Лабудови нису пролазили посебну дресуру, само су били у константном контакту са балеринама и кореографија је настајала на основу физичког контакта. На пример, балерина лежи на сцени и ногама прави покрете кроз ваздух, док лабудови једу из њених руку и са њеног тела. На крају представе сви су у води на сцени.

[355] *Плес са лабудовима* је документарна емисија француске производње из 2012. године, траје 52.27, а емитована је на РТС 3 15.11. 2015. године.
[356] Музика: Ксавијер Росел (Xavier Rosell) , кореографија: Марилен Иглесијас Брекер (Marillen Iglesias), Лук Петон (Luc Peton).

6.3. Однос балетске музике, уметничке игре и медијског тумачења као однос *текстова* и њихова рецепција: студије случаја из фундуса РТС

За анализу и поређење целина и елемената облика презентовања уметничке игре на телевизији могу се користити тековине структурализма које се теоријски, терминолошки и структурно примењују и на остале уметности, а оригинално су настале у књижевности, првих деценија двадесетог века. Тада се формирају две теорије - структурализам Фердинанда де Сосира и руски формализам, које ће условити напуштање концепта *дела* у корист термина *текст* који етимолошки потиче од речи *ткање*, јер дело се „чита“ и доживљава од стране примаоца и тада је његова функција комплетна и дефинише се као поље сила између аутора и реципијента[357].

Дело које има своју чулну представу и доживљај може се тумачити као *текст*. Текстом се истиче важност спољашњег односа у комуникацији дела, јер оно не треба да поседује само рефлективна и контемплативна својства већ треба да буде екстровертно и отворено за спољашњу размену. О трансформацији дела у текст најбоље говори експликација овог процеса коју је теоријски поставио Ролан Барт (Roland Barthes) по којој се *дело* може држати у рукама, *текст* је садржан у језику, он егзистира само у покрету говора и доживљава се само у делатности производње. Текст не настаје у процесу писања, већ кроз читање, потрошњу која је у суштини поигравање са текстом[358].

„Текстом се назива сваки облик, без обзира на медиј, начин комуникације, производње, размене и потрошње значења: значењских заступника. Разликују се

[357] Насупрот Сосиру који је у центар проучавања поставио *знак* Чарлс Сандерс Пирс (Charles Sanders Peirce) и Чарлс Морис (Charles Morris) се баве проблемом *семиосиса* процесом употребе ма ког знака, тј. знаковног догађања, па тако семиосис деле на знак, референта и интерпретатора, а односи међу овим чиниоцима могу бити тројаки – синтаксички (односи између самих знакова), семантички (однос знака и његовог референта) и прагматични (однос између знака и његовог корисника). Морис даље истиче да је текст нераздвојив од свог окружења, па исти током историјског постојања или преласком из једног у други културни контекст може доживети прерасподелу функција и промену жанра.

[358] Ролан Барт (Roland Barthes), *Од дијела до текста,* из Мирослав Бекер, Сувремене књижевне теорије, Загреб, 1986.

замисли говорног,писаног, визуелног, просторног, временског, звучног, бихевиоралног, екранског, медијског, филмског, амбијенталног, архитектонског итд. текста“ [359].

Дакле, структурализам и семиологија су отворили нове могућности проучавања, како књижевности, тако и других уметности, јер њихова терминологија добија значај *метајезичности.* По овој теорији свако уметничко дело које постаје *текст*, па тако и уметничка игра у телевизијском простору, може да се посматра кроз појам *текстуалности* уз анализу улоге гледаоца у производњи значења и проучавање утицаја контекста. Текст није продукт писца, не настаје у процесу писања, већ кроз читање и потрошњу. Иста је ствар и са уметничком игром на телевизији, као финалним продуктом, који је далеко од момента писања одређене музике која је у свом ембриону имала играчки потенцијал, или од идеје редитеља да ангажује кореографа за стварање апстрактног телевизијског балета. Дуг је пут од уметничке идеје до медијске реализације која по овој теорији постаје текст и свој прави живот живи тек у комуникацији са имагинарном публиком - телевизијским гледалиштем.

У паралелизму са постављеном теоријом и појмовима структуралиста примењених на област уметничке игре у телевизијском простору, можемо да разграничимо: *архитекст* као скуп свих начина изражавања у области музике и медија, *интертекстуалност*[360] као присуство једног текста у другом у виду цитата (уз дослован или недослован третман), алузија и све што један текст доводи у везу са другим, *хипертекстуалност* као подражавање и обраду два текста, односи се на адаптације познатих дела, а у том случају основе на чијим се темељима ради адаптација представљају *хипотекст*, те *метатекстуалност* као однос текста и коментара тог текста, па је тако и „римејк“ врста метатекстуалности.

Пренос балета у телевизијске оквире, поштујући специфичне медијске постулате, уз интегрално и модификовано трајање оригиналног остварења, може се тумачити као хипертекстуалност у којој је оригинални балет, као такав већ реализован на сцени и представља хипотекст, а потом је прилагођен телевизији и њеним средствима. Пример оваквог третмана уметничке музике и игре имамо у телевизијским балетима *Човек који је украо сунце, Собарева метла, Балада о месецу луталици,*

[359] Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 451.
[360] Експлицитна интертекстуалност се одређује као цитатност, а жанрови који од ње зависе су пародија, бурлеска , пастиш, колаж, парафраза, варијација, имитација.

Бановић Страхиња и у балетима стране продукције као што је *Жизела* који је снимљен као интегрална верзија у студију.

Хипотекст не мора да буде искључиво балет изведен на сцени, дело које је имало своју сценску реализацију, то може да буде и сценска музика која је своју првобитну намену – балетске реализације постигла тек у телевизијском медију – такав је пример Рајичићевог балета *Под земљом*. *Златна рибица* Миховила Логара изведена је као целовечерњи балет на сцени, а за телевизијску поставку искоришћена је музичка основа концертних свита што је у овом случају хипотекст.

У хипертекстуални контекст могу да се ставе филмске верзије балета тезаурисане у Документацији Телевизије Београд: *Ромео и Јулија, Иван Грозни* и *Спартак*, као и балети на леду *Крцко Орашчић* или пак *Кармен на леду* што је двострука хипертекстуалност кроз пут од опере до балета, а затим следи адаптација за балет на леду. Хипотекст могу бити композиције небалетског порекла које су касније кореографисане за сцену а затим прилагођене телевизији, као нпр. *Виолински концерт* Игора Стравинског, *Љубавне песме* Јоханеса Брамса или пак *24 Прелида* Александра Скрјабина.

Пример вишеструке хипертекстуалности, само у обрнутом смеру имамо у реализацији телевизијског музичко-сценског пројекта *Ја сам Франсоа, то ми казна* на музику Милана Михајловића, који се гради као спој стихова, музике, глуме и пантомиме. Ово је хипотекст који је у оригиналу настао за телевизију, да би музика из специфичног мултимедијалног пројекта била потом преточена у концертно дело *Четири багателе* или *Concertino semplice* које се изводило на концертном подијуму. Своју другу хипертекстуалну трансформацију Франсоа Вијон је доживео као „чист“ жанр телевизијског балета, на музику концертанатног првог хипертекста, сада под називом *Четири багателе.*

Интертекстуалност препознајемо у балету *Балада о месецу луталици* у коме аутор даје музичке асоцијације на популарну музику педесетих година прошлог века, када је балет настао, а Милоје Милојевић у музици за надреалистични балет *Собарева метла* користи ефекат пуцња из пиштоља чиме се директно надовезује на специфичне поступке композитора Ерика Сатија и његов начин употребе ванмузичких ефеката.

Емисије типа и назива *Балетских дивертисмана* које су компилацијски

конципиране, могу да се тумаче као интертекстуална целина која се састоји од делова већ постојећих текстова.

Мала Сирена или *Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће мале Сирене одвео у потпуну пропаст* је као дело камерног жанра композитора Горана Капетановић настало за телевизијску емисију „Светска премијера“. Овим је истовремено добијена могућност премијерног емитовања на телевизији и кореграфисани облик - телевизијски балет. Стога и музика емитована премијерно на телевизији и телевизијски балет, постају хипотекст за сва следећа концертна извођења. У композиционом поступку Капетановић користи монтажност и уклапање постојећих музичких делова, цитатност кабаретске музике, колоратурно *а* Флоренс Фостер Џенкинс и интертекстуалност славних личности наслојавајући глас и диригентска упутства Игора Стравинског, што све заједно ставља овај текст у односе интертекстуалне комуникације са другим текстовима.

Исти принцип хипертекстуалности, постанка и пресељења жанра, може се видети у историјату кореографске симфоније *Флуиди* Растислава Камбасковића, јер телевизијски балет није настао на основу готове оркестарске композиције, већ је кореографска симфонија реализована по поруџбини за апстрактни балет без либрета, да би симфонија касније била извођена и концертно.

Кореопројекат *Боје привида* на музику Зорана Христића у својој појавности, извођењу и емитовању носи примесе како хипер тако и интертекстуалности. Хипертекстуалност представља трансплантација кореопројекта са сцене у телевизијски медиј, а у прилог интертекстуалности је композиторски аутоцитатни поступак, односно стварање музике од већ постојећих ауторових композиција - балета *Адам и Ева, У року од осам* за гудачки оркестар и *Интерплета* за два клавира.

Интертекстуалност мотива *Лабудовог језера* као инспирације за настанак филмских и кореографских остварења новије продукције и савремених кореографских стремљења налазимо у филму *Црни лабуд* и специфичној поставци *Лабудовог језера* у кореографији Метјуа Борна. У интертекстуалном односу филм се позива на роман *Двојник* Ф.М. Достојевског у коме наративни ток приказује човека на ивици пропасти, као документација о шизофренији, са примерима халуцинације, где је пропаст човека, карактеристична за овакве болести, брза и неминовна. Тако и главна јунакиња филма

Нина Сејерс у разним сценама и ситуацијама види свој лик, да би на крају филма мислећи да је убила пријатељицу, балерину која се припремала за улогу црног лабуда (Лили), ипак убила себе.

Други предложак за интертекстуалност је балет *Лабудово језеро*, који је основа за развој радње, а као интертекстуалност славних можемо окарактерисати лик кореографа Томаса Лироја који по понашању и физичким карактеристикмама личи на дугогодишњег уметничког директора и оснивача „Њујорк сити балета“ Џорџа Баланшина.

Метју Борн, као редитељ и кореограф специфичне поставке *Лабудовог језера* одлучује се на велике измене у садржају, уз наглашавање мушко-женских и мушко-мушких односа. Музичка основа је оригинална, уз промене у распореду и изостављање неких нумера.

Интертекстуалност као обликовање једног текста на основама другог, присутна је и у кореографији и либрету Александера Екмана, насталим на основу наративног узора класичног балета *Лабудово језеро*. Трансформација обухвата кореографски и режијски аспект, као и садржај који се односи на припрему мјузикла *Swan Lake.* Музика је ауторска, на моменте са одликама пастиша уз цитатност тема из Чајковсковог оригинала, трансформисаних у ново музичко ткиво које је по структури и жанровској припадности дијаметрално супротно од оригинала.

Метатекстуалност је најчешће присутна у документарним емисијама о балету или пак у оживљавању кореографије Димитрија Парлића у новијој домаћој верзији телевизијског балета *Чудесни Мандарин*. Ово је „римејк“[361] кореографа Душке Сифниос која је некада тумачила једну од главних улога у овом балету у кореографији Димитрија Парлића, а његовом интегралном емитовању, као „догађај“ претходило је емитовање документарне емисије „ Како је настајао *Чудесни мандарин*“.

Телевизијски балет није коначна, заокружена форма јер се понављаним емитовањем - интерпретацијама, пружа могућност за нова „читања“ текста. У овом процесу присутне су поетика стварања, од стране композитора, кореографа, редитеља, поетика извођачког рекреирања - поновног стварања кроз интерпретацију и естетика

[361] Remake – поновно стварање.

слушаочевог - гледаочевог препознавања, доживљаја, али и уживања у музици, покрету тела и слици. Да би се саопштила једна музичка, а затим и једна плесна порука, у телевизијски простор уткан је велики број аудитивних и визуелних знакова као што су музика, покрет, гестови, мимике, ефекти, боје, а „сложеност и разноликост знакова и кодова показује да је телевизија високо полисемичан медиј, отворен за више типова читања и тумачења“[362]. На тај начин, телевизијски знак као компексан знак сачињен од два типа дискурса - визуелног и аудитивног, у комбинацији са уметничком игром нуди комплексне уметничке кодове који се везују за музику, плес, литературу, за разлику од имедијационих знакова који се „троше“ на дневном ниову. Естетички кодови уметничке игре на телевизији имају своје норме за снимање представа класичног или модерног балета, а које се односе на распоред камера и начин кадрирања, или пак норме третирања кадра и врсте монтажних поступака у телевизијским балетима у зависности од садржаја, кореографије и простора за реализацију. Резултат споја телевизијског медија и балетске уметности је плурални текст који не само да има више значења, него и постиже мноштво значења у процесу примања садржаја. Коначни приступ тексту произилази и заснива се на уживању, на хедонистичкој естетици.

Идентификација кодова у пракси је много тежа од дефиниције у теорији зато што учесници у креативном процесу не размишљају да стварају кодове већ спонтано дело са уметничким претензијама.

Закључак је да процес примања и тумачења не треба да буде пасиван, јер и он у својој основи носи семе креативности. Када се балетско дело, односно уметничка игра изводе на сцени, пред публиком, реакције су могуће и очигледне. Телевизијски медиј нема прилику да добије синхрону реакцију, али зато постоје студије о гледаности програма и телевизијска критика.

[362] Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 337.

Табела 1 - Односи анализираних текстова

Хипотекст	Хипертекст	Метатекст	Интертекстуалност
Балети изведени на сцени	Пренос балета у телевизијске оквире: ***Човек који је украо сунце*** ***Собарева метла*** ***Балада о месецу луиталици*** ***Бановић Страхиња***		
Сценска музика која је балетску реализацију имала на телевизији: ***Под земљом*** ***Златна рибица***	Телевизијски балет		
Позната музичко-сценска дела	Филмске верзије балета: ***Ромео и Јулија*** ***Иван Грозни*** ***Спартак*** Балети на леду: ***Крцко Орашчић*** ***Кармен***		
Композиције небалетског порекла	Телевизијски балети: ***Виолински концерт*** ***Трећа симфонија*** ***24 Прелида***		

Хипотекст	Хипертекст	Метатекст	Интертекстуалност
Музичко-сценски пројекат за ТВ ***Ја сам Франсоа,то ми казна***	***Четири багателе или Concertino semplice*** извођено на концертном подијуму		
Четири багателе или Concertino semplice извођено на концертном подијуму	Телевизијски балет ***Четири багателе***		
			У балету ***Балада о месецу луталици*** постоје музичке асоцијације на популарну музику из педесетих година прошлог века. У балету ***Собарева метла*** - пуцањ из пиштоља, као употреба изванмузичких ефеката упућује на поступке композитора Ерика Сатија.

Хипотекст	Хипертекст	Метатекст	Интертекстуалност
			Балетски дивертисмани интертекстуалне целине које се састоје од делова већ постојећих текстова.
Мала сирена композиција камерног жанра у првом извођењу кореографисана за телевизију.	Сва следећа концертна извођења		Монтажни поступак коришћења постојеће музике, цитатност, интертекстуалност славних личности (Флоренс Фостер Џенкинс, Игор Стравински)
Флуиди Кореографска симфонија за апстрактни тв балет без либрета	Касније концертно извођење симфоније		
Кореопројекат ***Боје привида*** извођење на сцени.	Извођење на телевизији.		Композиторов аутоцитатни поступак: коришћена музика из балета ***Адам и Ева, У року од осам, Интерплет.***

Хипотекст	Хипертекст	Метатекст	Интертекстуалност
Мотив ***Лабудовог језера*** и класична сценска поставка белог балета.	Балетска верзија Метјуа Борна. Филм ***Црни лабуд.***		Филм ***Црни лабуд:*** Интертекстуалност славних - лик Томаса Лироја, паралела са Џорџом Баланшином. ***Лабудово језеро*** Александра Екмана, као обликовање једног текста на основама другог.
		Све документарне емисије о балету као однос текста (балета) и коментара (емисије о балету). Римејк чувеног балета ***Чудесни мандарин*** и документарна емисија „ Како је настајао ***Чудесни мандарин***“.	

6.4. Сцена – телевизија – филм, поређење и комбиновање медија

Плес као универзална органска веза између облика људског тела, гестова и мимика које оно производи и музике, свој израз проналази у процесу „причања“ драмске радње, дочаравања атмосфере, неког психичког стања, или у апстрактном „чистом“ покрету. Изворно изражавање је на сцени, а трансформација у нову сферу подразумева медијски рад и неопходне поступке којим се на овај начин медијско дело заокружује. Уметничка ритуална стварност балета који се реализује на сцени заснива се на другачијем распростирању музичког и сценског збивања у времену и простору, од оног које погодује телевизији.

Сценски балети су дужег трајања, подељени на чинове или делове, док су телевизијски балети који настају од оригиналне музике оптималног трајања до тридесет минута (*Камелеон, Калемегдански дивертименто*). Уколико телевизији балет настаје као варијанта сценског, с тим што се приклања изражајним средствима новог медија, онда компримовање музичког материјала условљава коришћење музике из постојећих балетских свита (*Балада о месецу луталици, Златна рибица*).

Дуже трајање сценског балета или игре на сцени условљено је дужим наративом, а уколико је у питању асптрактни балет или могућност отвореног, слободног тумачења садржаја, онда је трајање резултат природног ритуалног тока извођења у театру.

У сценској варијанти најчешће је ангажован већи број играча, док процес кадрирања на телевизији најчешће обухвата мањи број играча, иако постоје супротни примери, као у кореографској обради Малерове *Треће симфоније* која се, што је још необичније снима у једном кадру, једном камером.

У телевизијским балетима сценографија је најчешће сведена и скромна, понекад и не постоји, док су чести случајеви да се сценографски елементи у кореографисаним сегментима надокнађују поступком снимања на плавој позадини на којој се емитују изабрани сници (хрома ки), или у студијском простору са светлом и ефектом „све бело“ (хај ки).

Балет на сцени је старији жанр, док телевизијски балет као тековина новијег медија подразумева природна полимедијска наслојавања, мада резултати новије праксе говоре да сценске продукције у последњих неколико деценија често комбинују ванбалетске ефекте и медије, од чега су најчешће видео пројекције.

Музика у театру се изводи уживо или емитује са носача звука, док телевизијски медиј, свој формат гради на основама већ снимљене музичке матрице - плејбека (playback).

У стварању телевизијског балета заокружује се еволутивни процес од сценског претходника, а полазна основа може да буде музика, слика, садржај, извођач, идеја, постојећа, нова кореографија или покрет који је сам себи циљ. Телевизијски балет представља сублимацију позоришних изражајних средстава, филмске и телевизијске технике, а Вилијам Харп сматра да би за потребе стварања телевизијских балета и кореографи требало да проучавају телевизијску режију[363].

Када се балетска уметност трансформише у филмски медиј, односно филмски медиј себи својственим средствима бележи уметничко дело, настају филмовани и филмски балети, чије примере проналазимо и у фундусу РТС-а и били су део овог разматрања. У овим случајевима гестикулација и покрети нису довољни за изражавање либретистичког садржаја[364], стога се као помоћ уводе наратори или писани текст.

Код савремених остварења уметничке игре довољне су назнаке о садржају, па публика схвата суштину комада и основну идеју. У савременом плесу често нема јасног наратива, већ кореографија, режија и музика настају спонтано. Најбољи примери су инсерти из документарног филма *Белешке о игри* у коме је приказано како се истовремено истражују покрет, музика и звук. Настанак кореографије је својеврсно тражење и организација покрета у вокабулару плеса, тако што се најпре креирају делови који се потом стапају у целину. У филму се приказује како кореограф истражује покрет крећући се поред прозора, па тако ефекат контрасветла чини фигуру тамном, без идентитета, јер је важан само покрет, те долази до обрнутог процеса у коме музика настаје на основама већ изграђених кореографских покрета. Композитор прати играчку експресију и импровизацију и истврeмено ствара музику. На овај начин плес надахњује

[363] Вилијам Харп, „ Балет на телевизији у Енглеској“, *РТВ Теорија и пракса*, бр.26-27, Београд, 1982.
[364] За разлику од опере у којој постоји певани текст.

музику, а музика инспирише плес. Рад рукама је за кореографе веома близак говору и најчешће је у служби приказивања радње и осећања.

Уз извођење музике уживо на сцени, паралелно са плесним радњама, у савременом речнику уметничке игре присутна је општа тежња повезивања различитих медија. У документарном филму *Белешке о игри,* у театарском извођењу комада *Април*, ансамбл музичара наступа уживо на сцени[365]. Како један од играча компаније *Ултима вез* која је наступила у оквиру десетог „Београдског фестивала игре“ и била је део документарне емисије о овом јубиларном фестивалу, каже да је основа комада *Booty looting* „ко смо и шта радимо“, али да не треба да га посматрамо са много интелектуализма јер ћемо се изгубити, онда је јасно да извођачи и кореограф желе да се публика препусти сензацијама које стижу са позорнице. У мултимедијалном сједињавању музике уживо (електрична гитара са импровизацијама) глуме, покрета, фотографисања, наизменична је важност и доминација медија у овом исказу, некад је то музика, а некад слика у свој својој комплексности.

Као што телевизија врши позитивну демократизацију уметности, па су опера и балет на телевизији доступни ширем слоју публике који, на пример никада не би отишао у позориште, тако увођење популарне и уличне игре у уметнички жанр, приближава игру младима и онима који никада нису гледали балет. Пример споја хип хопа и рада на уметничкој кореографији је приказан у документарној емисији *На врховима прстију,* када познати кореограф Мари Клод Пјетрагала ангажује уличне плесаче за велики кореопројекат *Марко Поло*, који је комбинација савременог плеса и уличне игре. Добробит је узајамна, па како и сама признаје: „ови играчи нису ишли у балетску школу, они су само талентовани, веома талентовани и веома дициплиновани“[366].

[365] Ансамбл који импровизује амбијенталну музику.
[366] Изјава кореографа Мари Клод Пјетрагала из емисије *Dance notes,* Upside Television, 2009.

7. УМЕТНИЧКА ИГРА У ПРОГРАМСКОЈ ШЕМИ И МОДЕЛ БОЉЕ ПРАКСЕ

Колико су уметничка игра и балетски израз били важни, од самих почетака телевизије, најбоље говори чињеница да су први садржаји који су се емитовали и на америчкој и на британској телевизији, били посвећени управо овом жанру.

Златно доба продукције балетских програма у Телевизији Београд је период од 1974. до 1991. године, када је настао највећи број телевизијских балета, а последњи, специјално за телевизију рађен телевизијски балет је *Калемегдански дивертименто* из 1996. на музику Константина Бабића. Од тада је област уметничке игре заступљена у снимању наступа познатих светских плесних трупа које гостују у оквиру „Београдског фестивала игре“, балетских представа у извођењу познатих светских балетских компанија и у формату спорадично реализованих портрета уметника у оквиру серије *Живот и каријера* која представља познате личности из света музичке и балетске уметности.

У програмској шеми Телевизије Београд није постојао јасно прецизиран термин за емитовање уметничке игре, већ су били дефинисани термини Музичке редакције, односно Музичког програма. Прве године рада београдске телевизије обележили су директни преноси из Народног позоришта, снимање гостовања и емитовање у „ударним“, вечерњим терминима, одмах после Дневника или у оквиру Новогодишњег програма.

Током седамдестих и осамдесетих година прошлог века Музичка редакција Телевизије Београд емитовала је бројна домаћа и страна балетска остварења, у вечерњим терминима између 20 и 23 часа на Првом и Другом програму, да би

деведесетих година, суботом од 10 до 12 часова били емитовани балети и опере стране продукције на Другом програму[367].

Током последњих година термини за емитовање балета били су искључиво на Другом програму, радним даном у 18.00, викендом поподне и у вечерњим часовима после 23.00. Такође, ово нису фиксирани, стални термини за уметничку игру, већ су термини Музичке редакције у које се по потреби позиционирају емисије, преноси представа посвећени традиционалној и савременој балетској уметности, као и атрактивни страни концерти уметничке музике.

Данас, место одређеног садржаја у програмској шеми зависи и од извештаја о гледаности. Програми посвећени уметничкој игри занимљиви су одабраној структури гледалишта о чему сведоче и конкретни подаци које ћемо приказати на наредним примерима. Први је документарна емисија о јубиларном десетом „Београдском фестивалу игре“ кроз чији се садржај добио увид у програм фестивала и карактеристике играчког језика који је представљен[368]. Емисију је пратило 0,2% гледалаца, објашњење - 15.000 гледалаца је све време гледало целу емисију, поређења ради дневник је гледало 923.000 гледалаца. Они који су се укључили на тренутак чине 13,5%, а то је 144.000 гледалаца.

Ови подаци су добијени електронским мерењем гледаности телевизијског програма, помоћу "пиплметра", уређаја који омогућава анализу гледаности по минутима током свих двадесет четири сата дневно[369]. Од 1. децембра 2002. године инсталирани уређаји покривају 100% популације Србије, без Косова и Метохије, па се добијени подаци односе на 6.829.959 становника са четири и више године старости. Предметни оквир представљања података чине конкретне емисије чија гледаност, мерена минутима као основном мерном јединицом, обухвата стварну садржину емисије, а искључује рекламе и све друге прекиде, при чему се наводи само време почетка емисије[370].

---

[367] Из разговора се др Снежаном Николајевић, дугогодишњим уредником (од 1979. године), а затим и Одговорним уредником Музичке редакције Телевизије Београд . Разговор је вођен 10.03.2016.
[368] Емисија о десетом „Београдском фестивалу игре“ емитована је 25. маја 2013. године, РТС 2 у 20.14. Уредник емисије - Вера Арсеновић, редитељ - Мишко Милојевић.
[369] Извор: Nielsen Audience Measurement
[370] Из извештаја о гледаности телевизијског програма за понедељак 2. јануар 2017. године - дневни извештај 002/17.

У сезони 2016 - 2017. Музичка редакција РТС реализовала је документарне емисије о балетским уметницима (пример емисије о Иванки Лукатели у оквиру серијала "Живот и каријера") и снимала је балет на леду *Петар Пан*. Уметнички програм РТС је снимао балетске представе са Београдског фестивала игре и реализовао је документарну емисију о овом фестивалу. По тадашњој програмској шеми атрактивне балетске представе емитоване су на РТС 2, викендом и празницима око поднева, а документарне емисије о балету и балетским уметницима, на РТС 2 уторком у 18.10 или средом увече око поноћи.

Почетком јануара 2017. године, током новогодишњих празника на програмима РТС емитовани су следећи балети: *Ана Карењина* у извођењу балетске трупе Бориса Ејфмана - 2. јануар РТС 2 у 11.45; балет на леду *Петар Пан* представила је трупа "Руске звезде на леду" - 3. јануар, РТС 2 у 11.50, реприза 7. јануар, РТС 3 у 17.45; балети *Лабудово језеро* и *Кармен* на основу Бизеове истоимене опере, у извођењу Руског царског балета - 5. јануар, РТС 2 у 11.48.[371] У табелама које следе биће приказана гледаност ових балета, али ћемо паралелно посматрати гледаност других садржаја, веома често музичких, само популарнијег, забавног жанра, који су у исто време емитовани на Првом програму РТС.

Објашење за разумевање табеле[372]:

Просечно гледалаца (Rating) представља просечну гледаност у сваком минуту трајања емисије. Овај податак је изражен у хиљадама и процентима у односу на број становника на који се односе подаци овог истраживања.

Укупно гледалаца (Reach) представља део популације старих четири и више година који је бар један минут гледао наведену емисију. Овај податак је изражен у хиљадама и процентима у односу на број становника на који се односе подаци овог истраживања[373].

Удео у ТВ аудиторијуму (Share) представља просечно процентуално учешће гладалаца наведене емисије у укупној популацији која је у том времену гледала било који телевизијски програм.

[371] Најаве за штампу о овим балетима налазе се у додатку дисертације.
[372] Из извештаја о гледаности телевизијског програма за понедељак 2. јануар 2017. године - дневни извештај 002/17.
[373] Код емисија које трају краће од једног минута, подаци о укупном броју гледалаца (reach) се не исказују пошто овај индикатор подразумева најмање један минут као јединицу обраде.

Укупни ТВ аудиторијум (Total TV Ratings) је исказан у хиљадама и у процентима укупне популације која је у то време гледала било који програм у Србији.

<u>Табела 2</u>

Гледаност ТВ програма за 2. јануар 2017. Други програм РТС

Други програм РТС								
Време	Емисије	Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
		000	%	000	%	%	000	%
02:00	ФИЛМ: ДРУГАЧИЈИ ПЛАН	24	0.4	38	0.6	3.3	732	10.7
02:11	ФИЛМ: БЕРИ МАНДЕЈ	6	0.1	46	0.7	1.1	510	7.5
03:43	ФИЛМ: ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ ГОСПОДИНА МОРГАНА	3	0.0	24	0.4	0.8	318	4.7
05:36	КОНЦЕРТ ЗА ДОБРО ЈУТРО	6	0.1	28	0.4	2.0	308	4.5
06:19	КВИЗ: СЛАГАЛИЦА (Р)	21	0.3	28	0.4	5.7	366	5.4
06:37	ДАТУМ	23	0.3	24	0.3	5.6	401	5.9
06:43	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР	22	0.3	24	0.4	5.1	432	6.3
06:53	ДЕЦА МИСЛЕ НА НАС	19	0.3	26	0.4	3.3	587	8.6
07:29	ЧИК ПОГОДИ (РТС)	21	0.3	49	0.7	2.5	836	12.2
08:00	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	23	0.3	27	0.4	2.2	1036	15.2
08:05	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	31	0.5	36	0.5	2.8	1110	16.2
08:11	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ	29	0.4	28	0.4	2.4	1179	17.3
08:18	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА АНД МЕ	18	0.3	42	0.6	1.4	1297	19.0
08:41	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО	15	0.2	39	0.6	1.0	1522	22.3
08:53	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	22	0.3	27	0.4	1.4	1614	23.6
08:58	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	44	0.6	65	1.0	2.6	1674	24.5
09:04	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ	68	1.0	80	1.2	4.0	1706	25.0
09:11	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА АНД МЕ	91	1.3	125	1.8	5.1	1792	26.2
09:34	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО	94	1.4	115	1.7	5.0	1883	27.6
09:45	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	101	1.5	110	1.6	5.3	1915	28.0
09:51	МАЛИ ДНЕВНИК	40	0.6	48	0.7	2.1	1937	28.4
09:58	ЦРВЕНЕ ЦИПЕЛИЦЕ	21	0.3	82	1.2	1.0	1997	29.2
10:46	НОВА ГОДИНА У КУЋИ УМЕТНОСТИ	14	0.2	127	1.9	0.7	2086	30.5
11:21	СКРИВЕНА КАМЕРА	79	1.2	158	2.3	3.7	2104	30.8
11:45	ЕЈФМАН БАЛЕТ - АНА КАРЕЊИНА	9	0.1	118	1.7	0.4	2131	31.2
13:11	ЉУБАВ, МРЖЊА И ПРОПАГАНДА	26	0.4	148	2.2	1.2	2236	32.7
13:55	ПЛАШКО ХРАБРОВИЋ УЗВРАЋА УДАРАЦ!	69	1.0	193	2.8	3.0	2265	33.2
14:21	ПЛОВИДБА КРОЗ ВРЕМЕ	42	0.6	359	5.3	1.8	2381	34.9
15:50	МАЛИ ДНЕВНИК (Р)	17	0.3	28	0.4	0.7	2567	37.6
15:57	СЕРИЈСКИ ФИЛМ: ВАЛАНДЕР (Р)	26	0.4	169	2.5	0.9	2704	39.6
16:47	ФИЛМ: ЈА, ДАНИЈЕЛ БЛЕЈК	57	0.8	299	4.4	1.9	2947	43.1
18:29	КОНЦЕРТ: ХОР БЕЧКИХ ДЕЧАКА - ПУТ ОКО СВЕТА	18	0.3	54	0.8	0.6	3135	45.9
18:59	НАЈУСПЕСНИЈЕ ИЗ СРБИЈЕ - СПОРТ 2016	44	0.6	292	4.3	1.4	3264	47.8
19:44	СКРИВЕНА КАМЕРА	45	0.7	82	1.2	1.3	3388	49.6
19:58	ВЕЛИКА ИЛУЗИЈА - НОВОГОДИШЊИ СПЕЦИЈАЛ	16	0.2	187	2.7	0.5	3416	50.0
20:48	СКРИВЕНА КАМЕРА	49	0.7	98	1.4	1.4	3485	51.0
20:58	ФИЛМ: ЛАЖА И ПАРАЛАЖА	71	1.0	538	7.9	2.1	3348	49.0
22:53	ФИЛМ: БЕЛЕШКЕ О ГРАДОВИМА И ОДЕЋИ	12	0.2	181	2.6	0.5	2686	39.3
00:15	КОНЦЕРТ: БАЈАГА И ИНСТРУКТОРИ	8	0.1	46	0.7	0.4	1919	28.1
01:03	ЉУБАВ, МРЖЊА И ПРОПАГАНДА (Р)	26	0.4	68	1.0	2.0	1322	19.4
01:45	ЕЈФМАН БАЛЕТ - АНА КАРЕЊИНА (Р)	21	0.3	21	0.3	2.0	1044	15.3

Балет *Ана Карењина* у извођењу балетске трупе Бориса Ејфмана, 2. јануара 2017. године, на другом програму РТС у 11.45 гледало је 9.000 гледалаца у сваком минуту емитовања, односно 0.1%, 118.000 гледалаца укуључило се бар на минут у овај програм, а удео у укупном аудиторијуму је 0.4%. У исто време на Првом програму РТС

емитована је новогодишња емисија *Добра вам ноћ пријатељи* у којој је била заступљена популарна уметничка и забавна музика, са уделом у телевизијском аудиторијуму од 11.4%. Реприза балета *Ана Карењина* у ноћном термину у 01.45 имала је боље резултате у односу на укупан број гледалаца који су у то време пратили телевизијски програм, са просечно 21.000 гледалаца у сваком минуту трајања емисије и 2.0% удела у телевизијском аудиторијуму.

Табела 3

Гледаност ТВ програма за 2. јануар 2017. Први програм РТС

Први програм РТС									
Време	Емисије		Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
			000	%	000	%	%	000	%
02:00	ФИЛМ: ЗИМОВАЊЕ У ЈАКОБСФЕЛДУ (Р)		76	1.1	142	2.1	12.8	594	8.7
03:04	ФИЛМ: ТЕСНА КОЖА 2 (Р)		41	0.6	119	1.7	10.3	399	5.8
04:23	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (Р)		30	0.4	34	0.5	9.7	312	4.6
04:34	СЕРИЈА: УБИЦЕ МОГ ОЦА (Р)		42	0.6	100	1.5	14.5	287	4.2
05:47	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР		70	1.0	87	1.3	22.9	304	4.5
06:00	ВЕСТИ РТС		85	1.2	96	1.4	27.0	316	4.6
06:05	ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ РТС 1		273	4.0	1116	16.3	36.8	741	10.8
	ВЕСТИ РТС	06:29	118	1.7	117	1.7	31.9	370	5.4
	ВЕСТИ РТС	07:00	209	3.1	226	3.3	40.0	522	7.6
	ВЕСТИ РТС	07:30	273	4.0	259	3.8	38.0	719	10.5
	ЈУТАРЊИ ДНЕВНИК РТС	08:00	556	8.1	790	11.6	47.6	1169	17.1
09:00	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ		439	6.4	696	10.2	24.7	1781	26.1
09:43	ФИЛМ: ПЕТИ ЛЕПТИР		307	4.5	1072	15.7	15.2	2019	29.6
11:21	ДОБРА ВАМ НОЋ ПРИЈАТЕЉИ		240	3.5	607	8.9	11.4	2103	30.8
12:05	ДНЕВНИК 1 РТС		341	5.0	472	6.9	16.3	2096	30.7
12:23	СПОРТ РТС		355	5.2	404	5.9	16.7	2122	31.1
12:30	ВРЕМЕНСКА ПРОГНОЗА РТС		365	5.3	377	5.5	17.2	2127	31.1
12:33	СТАЊЕ НА ПУТЕВИМА РТС		348	5.1	340	5.0	16.4	2131	31.2
12:38	ГАСТРОНОМАД		314	4.6	453	6.6	14.5	2171	31.8
12:53	БАЛКАНСКОМ УЛИЦОМ		326	4.8	761	11.1	14.7	2215	32.4
13:50	ДВА САТА КВАЛИТЕТНОГ ТВ ПРОГРАМА		204	3.0	1030	15.1	8.8	2318	33.9
15:30	НЕШТО ЛЕПО		182	2.7	220	3.2	7.4	2464	36.1
15:37	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)		419	6.1	861	12.6	15.9	2641	38.7
16:34	САСВИМ ПРИРОДНО		535	7.8	1110	16.3	19.1	2804	41.1

Центар РТС за истраживање 1 Гледаност ТВ програма, 02. 01. 2017

Балет на леду *Петар Пан*, као снимак представе која је извођена у Комбанк арени од 23. до 25. децембра 2016. године, емитован је 3. јануара на РТС 2 у 11.50. Просечан број гледалаца у сваком минуту снимка ове представе био је 49.000, односно 0.7%, 350.000 гледалаца је бар на минут гледало наведен снимак, а просечно процентуално учешће гледалаца који су били заинтересовани за наступ руских звезда

на леду је 2.1%. У исто време на Првом програму емитовани су финале емисије *Будимо пријатељи* из Новогодишњег програма у којој је извођена народна музика, затим Дневник 1, Спортски програм и Временска прогноза, са уделом у укупном аудиторијуму од 12.4% до 23.1%.

<u>Табела 4</u>

Гледаност ТВ програма за 3. јануар 2017. Други програм

Други програм РТС								
Време	Емисије	Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
		000	%	000	%	%	000	%
02:00	ЕЈФМАН БАЛЕТ - АНА КАРЕЊИНА (Р)	14	0.2	19	0.3	2.0	702	10.3
03:11	ФИЛМ: ЛАЖА И ПАРАЛАЖА (Р)	12	0.2	39	0.6	2.7	453	6.6
05:04	КОНЦЕРТ ЗА ДОБРО ЈУТРО	9	0.1	34	0.5	2.7	347	5.1
06:25	КВИЗ: СЛАГАЛИЦА (Р)	14	0.2	33	0.5	3.2	435	6.4
06:46	ДАТУМ	13	0.2	13	0.2	2.8	475	7.0
06:52	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР	14	0.2	17	0.2	2.7	515	7.5
07:02	КОЦКА КОЦКА КОЦКИЦА	19	0.3	67	1.0	3.0	638	9.3
07:30	ЦИК ПОГОДИ (РТС)	18	0.3	28	0.4	2.2	837	12.3
07:59	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	26	0.4	28	0.4	2.7	986	14.4
08:05	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	20	0.3	20	0.3	1.9	1052	15.4
08:11	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ	13	0.2	15	0.2	1.2	1100	16.1
08:18	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА И ЈА	19	0.3	28	0.4	1.5	1259	18.4
08:42	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО	15	0.2	18	0.3	1.1	1394	20.4
08:52	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	26	0.4	32	0.5	1.7	1516	22.2
08:58	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	62	0.9	82	1.2	4.0	1556	22.8
09:04	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ	63	0.9	86	1.3	3.9	1606	23.5
09:11	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА И ЈА	75	1.1	115	1.7	4.4	1712	25.1
09:35	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО	67	1.0	84	1.2	3.8	1788	26.2
09:46	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД	74	1.1	81	1.2	4.0	1841	27.0
09:52	МАЛИ ДНЕВНИК	63	0.9	70	1.0	3.3	1882	27.6
09:58	ВЕЧНИ СЈАЈ ДЕТИЊСТВА	54	0.8	95	1.4	2.7	1980	29.0
10:24	ЗЕЛЕНЕ ЧАРОЛИЈЕ	53	0.8	74	1.1	2.6	2052	30.1
10:38	ОД МАЧУ ПИКЧУ ДО КАМЕНЕ ГОРЕ	74	1.1	101	1.5	3.5	2120	31.0
10:55	ОДА РАВНИЦИ	64	0.9	103	1.5	2.9	2188	32.0
11:20	СКРИВЕНА КАМЕРА	117	1.7	259	3.8	5.2	2244	32.9
11:50	ПЕТАР ПАН НА ЛЕДУ	49	0.7	350	5.1	2.1	2375	34.8
13:15	ЉУБАВ, МРЖЊА И ПРОПАГАНДА	69	1.0	243	3.6	2.8	2453	35.9
13:58	ПЛАШКО ХРАБРОВИЋ УЗВРАЋА УДАРАЦ!	32	0.5	110	1.6	1.3	2490	36.5
14:26	БИЛА ЈЕДНОМ ЈЕДНА ШУМА	74	1.1	381	5.6	2.9	2593	38.0
15:41	МАЛИ ДНЕВНИК (Р)	67	1.0	89	1.3	2.4	2744	40.2
15:49	СКРИВЕНА КАМЕРА	128	1.9	185	2.7	4.6	2767	40.5
15:58	ФИЛМ: ТОНИ ЕРДМАН	67	1.0	573	8.4	2.2	3131	45.8
18:37	СКРИВЕНА КАМЕРА	91	1.3	338	4.9	2.7	3420	50.1
18:58	ТЕНИС ATP MASTERS ТУРНИР - ПРЕГЛЕД СЕЗОНЕ	34	0.5	300	4.4	1.0	3517	51.5
19:55	САВРЕМЕНИ СВЕТСКИ ПИСЦИ	17	0.2	90	1.3	0.5	3596	52.7
20:45	ПЕСНИЧКЕ ВЕДРИНЕ	5	0.1	21	0.3	0.1	3632	53.2
20:57	СЕРИЈСКИ ФИЛМ: ВАЛАНДЕР	37	0.5	184	2.7	1.0	3582	52.5
21:46	ТРИ БОЈЕ ЗВУКА - НОВОГОДИШЊИ МИКС	28	0.4	122	1.8	0.8	3319	48.6
22:45	АВИШАЈ КОЕН ТРИО	9	0.1	56	0.8	0.3	2700	39.5
23:41	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (БРЕГОВИЋ И ПРИЈАТЕЉИ) (Р)	26	0.4	110	1.6	1.3	1988	29.1
00:25	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (Р)	41	0.6	120	1.8	2.8	1477	21.6
01:12	ЉУБАВ, МРЖЊА И ПРОПАГАНДА (Р)	21	0.3	43	0.6	2.1	1007	14.8
01:56	ТЕНИС ATP MASTERS ТУРНИР - ПРЕГЛЕД СЕЗОНЕ (Р)	12	0.2	13	0.2	1.3	875	12.8

Табела 5

Гледаност ТВ програма за 3. јануар 2017. Први програм

Први програм РТС									
Време	Емисије		Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
			000	%	000	%	%	000	%
02:00	САСВИМ ПРИРОДНО (Р)		131	1.9	162	2.4	15.5	845	12.4
02:21	ДОБРА ВАМ НОЋ ПРИЈАТЕЉИ (Р)		82	1.2	122	1.8	12.0	683	10.0
02:56	ФИЛМ: ТЕСНА КОЖА 3 (Р)		73	1.1	121	1.8	14.6	503	7.4
04:16	СЕРИЈА: БОЉИ ЖВОТ (Р)		67	1.0	115	1.7	16.8	401	5.9
04:57	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)		68	1.0	114	1.7	19.9	342	5.0
05:48	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР		86	1.3	98	1.4	26.3	328	4.8
06:00	ВЕСТИ РТС		121	1.8	135	2.0	35.8	338	4.9
06:05	ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ РТС 1		291	4.3	1061	15.5	38.9	747	10.9
	ВЕСТИ РТС	07:00	240	3.5	263	3.9	43.5	551	8.1
	ВЕСТИ РТС	07:31	320	4.7	315	4.6	42.0	762	11.2
	ЈУТАРЊИ ДНЕВНИК РТС	08:00	491	7.2	659	9.6	44.5	1102	16.1
08:58	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ		395	5.8	696	10.2	23.5	1679	24.6
09:42	ФИЛМ: ВЛАК У СНИЈЕГУ		355	5.2	1006	14.7	17.6	2019	29.6
11:05	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (Р)		273	4.0	438	6.4	12.4	2202	32.2
11:23	НЕСТО ЛЕПО		247	3.6	305	4.5	11.0	2236	32.7
11:30	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (Р)		322	4.7	571	8.4	14.2	2266	33.2
12:00	ДНЕВНИК 1 РТС		530	7.8	776	11.4	22.7	2335	34.2
12:19	СПОРТ РТС		516	7.6	561	8.2	21.9	2356	34.5
12:25	ВРЕМЕНСКА ПРОГНОЗА РТС		546	8.0	577	8.4	23.1	2370	34.7
12:30	СЕРИЈА: ТРАНСПОРТЕР (Р)		355	5.2	827	12.1	14.7	2413	35.3
13:18	ЈА ВОЛИМ СРБИЈУ (Р)		329	4.8	912	13.4	13.3	2472	36.2
14:41	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (БРЕГОВИЋ И ПРИЈАТЕЉИ)		318	4.7	804	11.8	12.3	2590	37.9
15:26	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)		431	6.3	885	13.0	15.5	2782	40.7
16:23	САСВИМ ПРИРОДНО		795	11.6	1462	21.4	26.2	3036	44.4

Балети *Лабудово језеро* и *Кармен* у интерпретацији Руског царског балета емитовани су 5. јануара 2017. године на РТС 2 у 11.48 и у 12.30. *Лабудово језеро* је имало бољу гледаност са просечном гледаношћу од 14.000 гледалаца у сваком минуту свог трајања и уделом у ТВ аудиторијуму са 0.8%. Балет *Кармен* који је емитован после *Лабудовог језера*, по свим параметрима имао је двоструко лошије резултате, што се види у датој табели.

Табела 6

Гледаност ТВ програма за 5. јануар 2017. Други програм

Други програм РТС									
Време	Емисије		Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
			000	%	000	%	%	000	%
02:00	КУЛТУРНИ ЦЕНТАР (Р)		1	0.0	11	0.2	0.2	565	8.3
02:34	СТРАНАЦ У СРБИЈИ (Р)		7	0.1	28	0.4	1.6	444	6.5
03:03	ТАКО СТОЈЕ СТВАРИ (Р)		4	0.1	36	0.5	1.5	301	4.4
	ТАКО СТОЈЕ СТВАРИ - Е-СТВАРИ (Р)	03:51	7	0.1	9	0.1	2.6	278	4.1
	ТАКО СТОЈЕ СТВАРИ - ПРОТЕЗАЊЕ (Р)	04:18	4	0.1	2	0.0	1.3	271	4.0
	ТАКО СТОЈЕ СТВАРИ - 5 ДО 12 (Р)	04:44	2	0.0	2	0.0	0.9	260	3.8
04:49	КОНЦЕРТ: МИРОСЛАВ ИЛИЋ (Р)		4	0.1	14	0.2	1.6	253	3.7
05:43	КОНЦЕРТ ЗА ДОБРО ЈУТРО		2	0.0	17	0.2	0.7	332	4.9
06:29	КВИЗ: СЛАГАЛИЦА (Р)		9	0.1	33	0.5	2.0	442	6.5
06:47	ДАТУМ		11	0.2	13	0.2	2.2	488	7.2
06:53	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР		9	0.1	14	0.2	1.7	542	7.9
07:03	КОЦКА КОЦКА КОЦКИЦА		6	0.1	24	0.4	1.0	654	9.6
07:31	ЧИК ПОГОДИ (РТС)		12	0.2	37	0.5	1.5	843	12.3
08:00	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД		17	0.2	18	0.3	1.7	979	14.3
08:05	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД		22	0.3	23	0.3	2.2	1020	14.9
08:11	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ		23	0.3	26	0.4	2.2	1023	15.0
08:18	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА АНД МЕ		20	0.3	29	0.4	1.8	1146	16.8
08:41	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО		16	0.2	18	0.3	1.2	1355	19.8
08:52	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД		22	0.3	24	0.3	1.5	1400	20.5
08:58	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД		27	0.4	34	0.5	1.9	1421	20.8
09:03	ЦРТАНА СЕРИЈА: СНУПИ		34	0.5	36	0.5	2.4	1442	21.1
09:10	ЦРТАНА СЕРИЈА: МИА И ЈА		56	0.8	131	1.9	3.8	1490	21.8
09:34	ЦРТАНА СЕРИЈА: КАЛИМЕРО		56	0.8	80	1.2	3.7	1529	22.4
09:45	ЦРТАНА СЕРИЈА: МАША И МЕДВЕД		61	0.9	66	1.0	4.0	1548	22.7
09:50	МАЛИ ДНЕВНИК		50	0.7	77	1.1	3.2	1566	22.9
09:56	ВЕЧНИ СЈАЈ ДЕТИЊСТВА		33	0.5	103	1.5	2.0	1592	23.3
10:22	ЈА, МИ И ДРУГИ		36	0.5	52	0.8	2.2	1610	23.6
10:50	КУЛТУРНИ ЦЕНТАР (Р)		27	0.4	87	1.3	1.5	1753	25.7
11:48	РУСКИ ЦАРСКИ БАЛЕТ: ЛАБУДОВО ЈЕЗЕРО		14	0.2	61	0.9	0.8	1801	26.4
12:30	РУСКИ ЦАРСКИ БАЛЕТ: КАРМЕН		8	0.1	38	0.6	0.4	1860	27.2
13:17	ЉУБАВ, МРЖЊА И ПРОПАГАНДА		36	0.5	119	1.7	1.8	1955	28.6
14:00	ПЛАШКО ХРАБРОВИЋ УЗВРАЋА УДАРАЦ!		14	0.2	65	0.9	0.7	2050	30.0
14:29	ФИЛМ: КРАЉ ПИНГВИНА		40	0.6	198	2.9	1.8	2238	32.8
15:44	МАЛИ ДНЕВНИК (Р)		21	0.3	30	0.4	0.9	2410	35.3
15:50	СКРИВЕНА КАМЕРА		34	0.5	58	0.8	1.4	2459	36.0
16:00	СЕРИЈСКИ ФИЛМ: ВАЛАНДЕР (Р)		14	0.2	92	1.4	0.5	2636	38.6

Центар РТС за истраживање 2 Гледаност ТВ програма, 05. 01. 2017.

У терминима када су емитовани балети на Другом програму, на Првом програму РТС били су завршетак Конференције за новинаре председника Владе Србије, Дневник 1, Спортски програм, Временска прогноза, Стање на путевима, Културни дневник, са укупним уделом у ТВ аудиторујуму од 13.2 до 16.9%.

Табела 7

Гледаност ТВ програма за 5. јануар 2017. Први програм

Први програм РТС									
Време	Емисије		Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
			000	%	000	%	%	000	%
02:00	НОВОГОДИШЊИ ПРОГРАМ РТС - БУДИМО ПРИЈАТЕЉИ (Р)		65	0.9	117	1.7	11.6	560	8.2
02:37	ТРЕЋЕ ДОБА (РТС) (Р)		35	0.5	72	1.1	8.1	430	6.3
	ВЕСТИ РТС 03:00		38	0.6	38	0.6	9.7	396	5.8
03:10	ОД ЗЛАТА ЈАБУКА (Р)		35	0.5	53	0.8	10.3	338	4.9
03:35	ОКО МАГАЗИН (Р)		42	0.6	76	1.1	14.9	280	4.1
	ВЕСТИ РТС 04:00		46	0.7	49	0.7	16.2	282	4.1
04:14	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ (Р)		61	0.9	91	1.3	22.5	270	4.0
04:52	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)		56	0.8	80	1.2	22.0	254	3.7
	ВЕСТИ РТС 05:00		61	0.9	65	1.0	23.3	261	3.8
05:47	ВЕРСКИ КАЛЕНДАР		48	0.7	60	0.9	16.9	282	4.1
06:00	ВЕСТИ РТС		90	1.3	114	1.7	28.2	318	4.7
06:05	ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ РТС 1		308	4.5	1052	15.4	41.6	740	10.8
	ВЕСТИ РТС	06:30	212	3.1	202	3.0	49.0	433	6.3
	ВЕСТИ РТС	07:00	314	4.6	353	5.2	53.6	586	8.6
	ВЕСТИ РТС	07:33	347	5.1	333	4.9	45.6	759	11.1
	ЈУТАРЊИ ДНЕВНИК РТС	08:00	444	6.5	605	8.9	42.9	1034	15.1
09:00	СЕРИЈА: БОЉИ ЖИВОТ		410	6.0	663	9.7	27.6	1484	21.7
09:44	ГАСТРОНОМАД (Р)		289	4.2	365	5.3	18.5	1564	22.9
09:59	ТАКО СТОЈЕ СТВАРИ		299	4.4	836	12.2	17.6	1695	24.8
	ВЕСТИ РТС	10:01	279	4.1	298	4.4	17.7	1573	23.0
	КОНФЕРЕНЦИЈА ЗА НОВИНАРЕ ПРЕДСЕДНИКА ВЛАДЕ СРБИЈЕ А. ВУЧИЋА	10:41	289	4.2	435	6.4	16.9	1714	25.1
12:07	ДНЕВНИК 1 РТС		373	5.5	460	6.7	20.5	1817	26.6
12:26	СПОРТ РТС		311	4.5	345	5.0	16.9	1836	26.9
12:33	ВРЕМЕНСКА ПРОГНОЗА РТС		297	4.4	318	4.7	16.3	1825	26.7

Центар РТС за истраживање 1 Гледаност ТВ програма, 05. 01. 2017.

Време	Емисије	Просечно гледалаца		Укупно гледалаца		Удео у ТВ аудиторијуму	Укупни ТВ аудиторијум	
		000	%	000	%	%	000	%
12:37	СТАЊЕ НА ПУТЕВИМА РТС	307	4.5	298	4.4	16.8	1823	26.7
12:38	КУЛТУРНИ ДНЕВНИК (Р)	244	3.6	392	5.7	13.2	1853	27.1
12:55	СЕРИЈА: ТРАНСПОРТЕР (Р)	200	2.9	432	6.3	10.5	1905	27.9
13:46	САСВИМ ПРИРОДНО (Р)	332	4.9	673	9.9	16.2	2048	30.0
14:35	ЛОВ И РИБОЛОВ	388	5.7	616	9.0	17.9	2167	31.7
15:10	ОВО ЈЕ СРБИЈА	530	7.8	875	12.8	22.1	2394	35.0
	ВЕСТИ РТС 15:11	454	6.6	536	7.8	19.8	2291	33.5
	ВЕСТИ РТС 15:54	538	7.9	560	8.2	21.8	2465	36.1
16:03	СЕРИЈА: ГРЕХ ЊЕНЕ МАЈКЕ (Р)	565	8.3	1001	14.7	21.3	2658	38.9
16:57	УКРАТКО О УМЕТНОСТИ	441	6.5	410	6.0	16.2	2730	40.0
17:00	ДНЕВНИК 1 ТВ НС	516	7.6	698	10.2	18.8	2751	40.3
17:19	СТА РАДИТЕ БРЕ?	596	8.7	801	11.7	21.0	2834	41.5
17:41	БЕОГРАДСКА ХРОНИКА	680	10.0	1134	16.6	22.8	2977	43.6
18:25	ОКО МАГАЗИН	730	10.7	1058	15.5	23.7	3075	45.0
19:01	КВИЗ: СЛАГАЛИЦА	1311	19.2	1562	22.9	40.6	3231	47.3
19:20	ВРЕМЕНСКА ПРОГНОЗА РТС	1154	16.9	1184	17.3	35.3	3268	47.8
19:30	ДНЕВНИК 2 РТС	1313	19.2	1811	26.5	39.5	3320	48.6
20:05	СЕРИЈА: НЕПОБЕДИВО СРЦЕ	1092	16.0	1737	25.4	32.1	3398	49.7
21:03	ФИЛМ: ОПЕРАЦИЈА ХРОМИТ	414	6.1	1436	21.0	13.0	3169	46.4
22:59	ДНЕВНИК У 23	247	3.6	402	5.9	9.3	2656	38.9
23:19	КУЛТУРНИ ДНЕВНИК	174	2.6	292	4.3	7.3	2406	35.2
23:38	СПОРТСКИ ДНЕВНИК	159	2.3	216	3.2	7.2	2207	32.3
23:49	СЕРИЈА: ТРАНСПОРТЕР	174	2.5	407	6.0	9.7	1789	26.2
00:39	ВЕСТИ РТС	171	2.5	180	2.6	12.0	1421	20.8
00:45	ФИЛМ: САВРШЕНИ АСИСТЕНТ	132	1.9	283	4.1	12.8	1038	15.2

Адекватан медијски простор за емитовање снимака балетских представа, наступа плесних компанија, филмских балета, документарних емисија о игри, кореографима и балетским уметницима, је канал РТС 3, Телевизије Београд (некада РТС дигитал), као канал културе и уметности, у оквиру којег Редакција специјализованих програма емитује програм двадесет четири часа дневно. У програмској шеми РТС 3 налазе се емисије различитих програма и редакција које делују у оквиру РТС-а, пре свега Музичке редакције, Редакције за културу, известан број емисија у продукцији Редакције специјализованих програма, као и емисије стране продукције.

За потребе анализа у оквиру дисертације, на располагању су нам били и најновији страни наслови који су емитовани током јесени и зиме 2015-2016. године: снимак представе *Лабудово језеро* у кореографији и режији Александера Екмана; компилација најпопуларнијих кореографских и режијских поставки: *Свет Метјуа Борна, Живот и уметност Ролана Петија* (Roland Petit)*;* филмски балет *С времена на* време; документарне емисије: *Плес са лабудовима, Летећи Бах.*

За разлику од Другог програма РТС-а чији су термини често оптерећени непланираним продужетком трајања преноса из Скупштине Републике Србије или спортских догађаја, трећи програм РТС-а једини има фиксне термине у програмској

шеми. Балети се емитују четвртком између 20 и 24 часа премијерно, суботом имају друго емитовање, а треће емитовање је понедељком или уторком.

Однос према уметничкој игри и у светском телевизијском простору данас није задовољавајући и на нивоу на коме је био последњих деценија двадесетог века. О томе да ли је у питању недостатак идеја, воље или жеље телевизијских уредника и продуцената да у програм укључе ове садржаје и да се озбиљније баве њима, најбоље сведочи изјава Боба Локијера, дугогодишњег извршног продуцента за игру на Би-Би-Си- ју (BBC): „Нажалост, сада, 2004. године када ово пишем, игра на телевизији је у лошем положају. Не само у Британији, већ широм света, имагинативни плесни програм, за ту малу кутију у дневној соби, нестаје из програмских шема водећих телевизијских станица. Изгледа да у овом тренутку, дигитални канали не поручују довољно дела ове врсте. То је зато што се етика јавних сервиса, у срцу свих некомерцијалних емитера, променила. Све уметности, укључујући извођачке, а нарочито експерименталне, не сагледавају се као приоритети. Емитовање телевизијског програма, као и новине и магазини, базирали су се на поруџбинама. Уколико уредници у новинама или на телевизији „немају слух“ за плес или га не разумеју, онда га и неће поручити. Остаје нам да се надамо да ће се ствари вратити у пређашње стање“[374].

У свету се већ годинама говори да је интернет будућност, а да је време телевизије за нама, али како Тоби Милер (Toby Miller) истиче у уводном делу зборника *Television - Critical Concepts in Media and Cultural Studies*: „вредно је сећања да web tv[375] није баш доживела велики успех и да је интерактивна телевизија ту негде већ тридесет пет година, а да није постигла праву популарност“[376]. Јасно је да је телевизији потребна константна трансформација, да би ишла у корак са временом и све бржим развојем технологија, али не и њена замена или чак нестанак.

Ипак пример добре, доступне и систематизоване праксе која се приказује у медијском систему је *Dance Channel TV* који представља онлајн (online) телевизијски канал који је посвећен промовисању свих облика игре, из различитих делова света.

[374] Боб Локијер- предговор за књигу *Dance on Screen* (Genres and Media from Hollywood to Experimental Art) аутора Шерил Додс (Sherill Dodds), Palgrave Macmillan, Hampshire-New York, 2004.XI, http://m.friendfeed-media.com/3b0b8801092cafe54ba6fbc2758e8018cd92aa3b. Приступљено 12.03.2016.
[375] Интернет телевизија
[376] Toby Miller,“Introduction“, *Television – Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* London, NY, 2003, стр.12.

„Циљ овог канала је да се образују гледаоци о уметничким формама и да их универзални језик игре уједини“[377]. *Dance Channel TV* развија и производи оригиналне видео програме, обухватајући различите стилове игре, јединствене серије, нове садржаје, интервјуе, извођења, курсеве итд. То је прави модел боље праксе који би било добро трансформисати и у просторну и изражајну сферу телевизијског медија, који се као и интернет, у својој основи базира на информацији, комуникацији и ефектној спрези слике и тона.

Фиксни термини садржаја уметничке игре у програмској шеми РТС 3 су пример добре праксе и стога би било добро да се установе и фиксни термини - један месечно за емитовање балетске представе или балетског концерта; један месечно за магазинску емисију о уметничкој игри и један месечно за документарну емисију која се бави овом тематиком.

На крају издвајамо неколико предлога за унапређење креативног приступа уметничкој игри:

1. Требало би установити праксу снимања домаћих балетских представа, уз пропратне коментаре о делу и извођачима[378]. Тиме би се обогатио телевизијски програм који би оваквим поступком имао функцију уметничко-едукативног садржаја, а истовремено би подстакао балетске ствараоце и интерпретаторе на нове идеје и боље резултате.
2. Предлог је да се осмисли магазинска емисија о актуелним токовима домаће и светске балетске уметности која би била магазинског типа и емитовала би се једанпут месечно.
3. У Фундусу Телевизије Београд, већ скоро две деценије недостају нови примери формата - телевизијског балета који настаје као резултат инспирисаности медија уметничком игром. Наравно, рад на стварању музичко-сценских дела условљава и велика финансијска средства за која се треба „изборити“ у циљу унапређења програмске културне политике. Такође, треба проналазити начине и идеје да се једноставнијим решењима[379], са мањим бројем учесника, остваре нови примери који ће на оригиналан начин,

[377] http://www.dancechanneltv.com/. Приступљено 17.03.2016.
[378] Због извесних техничких препрека није увек било могуће остварити преносе из Народног позоришта.
[379] Кроз резултате анализа смо закључили да су се телевизијски балети реализовали најчешће у скормној или скоро непостојећој сценографији.

можда уз употребу нових технологија, искористити најбоље креативне и интерпретативне снаге времена данашњег.

4. Предлажем да се покрене иницијатива за стварање и реализацију једног новог српског балета, који ће можда бити поруџбина и за композитора, па ће на тај начин представити сублимацију композиторско-кореографско-редитељско-интерпретативних уметничких стремљења у времену садашњем.
5. На крају, требало би установити термин за емитовање старих снимака балетских представа. Оваква акција имаће посебан значај и поруку у 2018. години када Телевизија Србије обележава јубилеј - 60 година постојања.

ЗАКЉУЧАК

Телевизија као медиј-производ технолошког развоја и напретка, чије су примарне карактеристике спој слике и звука, пренос информација, директно емитовање, тежња за обрадом и инкорпорирањем уметничких садржаја, у време своје доминације током последњих неколико деценија, у студијама културе изучава се као креативни простор са социјалним и уметничким референцама. Од самих почетака, она није поседовала своје системе жанрова, већ је била инспирисана постојећим, којима се у употреби додавао префикс „телевизијски“. Када телевизија преноси визуелне уметности она делује као стимулус за њихов развој, уступа свој медијски простор и расположива средства за транспозицију и преобликовање. На тај начин телевизија доприноси поновном рођењу уметничког дела, које је сада подложно новим „читањима“ и добија бројнију публику.

Кроз проучавања у оквиру теме „Уметничка игра на телевизији: обликотворни принципи стварања и реализације телевизијског балета“ ауторка дисертације бавила се анализом процеса, односно идентификацијом начина измештања класичног жанра - балета, из сценског или музичког облика забележеног у партитури, у медијски, телевизијски оквир, који је представио богатство различитих појавности, које су делом проистекле и из многозначности изворног жанра и његових елемената. Семе трансформације старог или стварања оригиналног „текста“ у новом медијском простору, може бити различите природе. У случајевима настанка или представљања уметничке игре на телевизији то су музика, кореографија, литерарна основа, уредничко-редитељска идеја или већ постојеће дело као инспирација.

Постављене хипотезе на почетку рада на овој дисертацији у потпуности су верификоване:

Основна хипотеза је да телевизија као аудио-визуелни медиј са уметничким претензијама пружа бројне могућности за представљање, обраду и транспозицију постојећег жанра - балета, као и формирање могућих „поджанрова“. У процесу реализовања уметничког продукта телевизија анагжује своја средства, уз примену специфичних поступака, што финалном производу даје карактеристике телевизијског формата.

Појавности уметничке игре у телевизијском простору су: **једноставан пренос жанра**, као директан пренос или снимак балетске представе, у коме нема пуно инвентивности јер редитељи поштују већ установљене норме кадрирања и можемо га дефинисати као **телевизијски запис** (бележење); **адаптација постојећег балета** и прилагођавање телевизијским постулатима, најчешће у виду скраћења трајања, обраде оригиналне музичке основе, увођење елемената телевизијске режије и адаптација кореографије за студијске оквире или реализацију у екстеријеру дефинише се као **транспозиција** и коначно **стварање оригиналног телевизијског балета** у чијем процесу сви учесници који су у сагласју: композитор, кореограф, редитељ, полазе од једног ембрион, представља **креацију**. Зато се прави јасна дистинкција између синтагми балет на телевизији и телевизијски балет. Увођењем двојних термина начина третмана балетске уметности у телевизијском медију добијамо јасну скалу поступака: 1. пренос балетске представе или филмовани балет - запис, 2. адаптација балетског дела за телевизију - транспозиција, 3. стварање телевизијског балета - креација.

Појединачна прва хипотеза је да је највиши ступањ процеса „медијализовања“ уметничке игре специфичан, изворно телевизијски формат - телевизијски балет.

Телевизијски балет је хибридна творевина јер у себи сједињује елементе многих уметности: музике, уметничке игре - кореографије и интерпретације, сценографије, костимографије, режије, театра, медија, користећи обликотворне принципе телевизије уз примену њених технолошких достигнућа и средстава. Он обједињује све елементе игре и телевизије, са чак понекад и несвесним „наслагама“ традиције, али ово је сада нови „медијализован“ запис, ново искуство и ново „читање“. Телевизијски конструктивни елементи су: сценаристичка замисао или покрет без наратива који је сам

себи циљ, синопис, начин снимања, монтажни поступак, редитељски рукопис и естетичке стратегије продукцијских и постпродукцијских субејката.

Уметнички поступак настанка телевизијског балета почиње од постојеће, балетске или небалетске музике, или што је још ближе „најчистијем“ формату који настаје наменски као медијски балет је да се музика пише за ту прилику[380]. Веома често су композитор, кореограф и редитељ у процесу настајања дела у контакту и директној вези. На основу назнака или разрађеног либрета настаје сценарио, а током рада на кореографији могућ је синхрон план режијске поставке и кадрирања. Пре студијске реализације на одређеној локацији или у екстеријеру, снима се музика која ће се користити као “playback“ основа за игру. Процес видео снимања може се реализовати са више камера у систему или једном камером – филмски. Студијски балети најчешће се снимају са више камера и у овај процес укључено је пробно кадрирање, снимање са понављањима, док финални избор кадрова у видео режији зависи од редитеља и видео миксера. Постоје примери да се студијски реализовани балети снимају и једном камером, као што је то био случај у поступку снимања балета на музику Малерове *Треће симфоније*. Тада овакав поступак може да се тумачи потребом да се сваки покрет испрати до краја, да финална слика-производ не буде испрекидана сменом кадрова, да се гледаоцу понуди илузија да је то његов избор перспективе из које посматра понуђено дело.

За реализацију студијског продукта важан је добар дизајн и поставка светла, а из анализираних примера домаће и стране продукције закључујемо да је сценографија најчешће веома сведена, а понекад и не постоји.

Монтажа као примарно технички принцип и као последња инстанца на путу до финалног производа, значајно може да има уплив, односно да се остварује у сагласју са редитељским концептом и кореографском концепцијом, па тако добија значај уметничког поступка.

Кореографија као градивни елемент уметничке игре, често је у фокусу разматрања балетских и телевизијских посленика од којих су неки тврдили да електронски медиј ограничава кореографију, док други сматрају да јој телевизија умногоме доприноси. Класични концепт кореографије као организованог следа покрета представља само део телевизијске кореографије, то је почетак, а посебности су рад камере, кадрирање, монтажа и употреба ефеката који је надограђују. У самом процесу

[380] Такви примери су телевизијски балети *Камелеон* на музику Зорана Христића и *Калемегдански дивертименто* на музику Константина Бабића.

стварања, узима се у обзир да кореографија за екранску слику може само да егзистира у овом формату, није погодна за извођење на сцени уживо, јер је најчешће конструисана у сегментима и нема континуитет, што се постиже поменутим технолошким поступцима.

Појединачна друга хипотеза односи се на синтезу која конституише телевизијски формат и никада не производи „чист“ жанр, јер у процесу трансформације сценских елемената у телевизијски изражајни и приказивачки простор, остаци и наслеђе старог обогаћују ново. Управо у том процесу треба тражити елементе уметничке телевизије или телевизијске уметности. Садејством телевизија и балет се међусобно унапређују, обогаћују и шире границе. Као што телевизијски израз прихвата наслеђене елементе старијег жанра, тако и нове сценске поставке преузимају медијске елементе, пре свега у примени стратегија укључивања медијских средстава, видео пројекција и монтажних наслојавања снимљених и уживо извођених делова кореографије који се сливају у природну и неодвојиву фузију.

Музика и уметничка игра су дисциплине које су кроз интеракцију са телевизијом формирале посебан *телевизијски тип* изражавања, а пошто је појава телевизије омогућила и савремену демократизацију уметности онда поменуте уметности добијају ширу димензију - едукативну и комуникативну.

На крају, верификована је појединачна трећа хипотеза да телевизија без обзира што је медиј са примарно имедијационим тежњама може да досегне уметнички израз. Често се поставља питање да ли телевизија има квалификације да буде медијски облик уметности или служи за пренос и диструбуцију других уметности? После приказа свих појавности и варијантности уметничке игре на екрану јасно је да телевизија има велики уметнички потенцијал, а многи аутори и теоретичари су то примећивали и још у самим зачецима развоја уметничке линије овог медија: „Телевизија има уметнички потенцијал, можда и највећи од свих визуелних и аудитивних уметности, захваљујући специфичном стилу изражавања. Да ли ће постићи ниво фине уметности зависи од креативних способности оних који руководе њеним развојем“[381]. И управо ова тврдња упућује на сушптину да треба користити људске и технолошке капацитете, идејне и креативне ресурсе, у циљу стварања нових медијско-уметничких дела која имају мисију

[381] Руди Брец (Rudy Bretz), “TV as an Art Form“, *Hollywood Quarterly,* Vol.5, No.2, University of California Press, 1950, стр 153-163, http://www.jstor.org/stable/1209446. Приступљено 18.03.2013.

да образују и оплемене широку публику, не само познаваоце и љубитеље уметничке игре, већ и оне који никада нису погледали неку балетску представу.

О телевизији као креативном и интерпретативном простору српске музике, др Снежана Николајевић, својевремено одговорни уредник Музичке редакције[382] Телевизије Београд каже: „Свој музички програм Телевизија Београд је формирала по угледу на друге националне телевизије, остварујући равнотежу између домаће и стране продукције, стваралаштва и извођаштва, класике и модерне, националног идиома и космополитских струјања, едукативног и уметничког поступка, проверених вредности и експерименталних захвата. Домаће стваралаштво је увек било истакнуто и примарно - ако не по обиму, оно свакако по занимљивим и разноликим интерпретацијама и тумачењима“[383]. Стога су у аналитичком корпусу ове дисертације значајан простор заузела балетска и небалетска остварења домаћих композитора, која су добила кореографисану транспозицију или наменско обликовање у телевизијском простору.

Телевизијски балет је формат који у последње две деценије полако нестаје из продукцијских планова и програмске шеме, не само наших телевизија, већ и из програма светских медијских гиганата. Један од циљева ове дисертације је била систематизација постојеће праксе и подстицање балетских, музичких и телевизијских стваралаца да осмисле нове кодове комуникације кроз медијски, телевизијски облик уметничке игре, јер је публика која прати балетску уметност и све актуелне токове савремене игре веома пробирљива и информисана. Наравно, јасно је да озбиљни пројекти захтевају велика финансијска средства, али је важно схватити значај развоја националне културе и уметности, као и потребу да се не задржимо на анализи архивираних снимака, већ да идемо „у корак са временом“ и да на нови начин, почнемо да бележимо и креирамо уметнички тренутак садашњи.

[382] Др Снежана Николајевић је била одговорни уредник Музичке редакције Телевизије Београд у периоду од 1996. до 2000. године.
[383] Снежана Николајевић, *Телевизија као креативни и интерпретативни простор српске музике*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд, 2000, стр. 138.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Теодор: *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968.

2. *After the Break - Television Theory Today,* Amsterdam University Press, www.oapen.org

3. Albert, S. Robert – Meline, G. Harry: „The influence of Social Status on the Uses of television Author(s), *The Public Opinion Quarterly,* Vol.22, No.2, pp. 145 – 151, Summer, 1958.

4. Апија, Адолф: Режија и музика, *Звук* 3, 1983.

5. Апија, Адолф: Теоријска начела – инсценација и музика, *Звук* 2, 1985.

6. Бабић, Марија: *Лајтмотивика сценског опуса Зорана Христића*, ФМУ, дипломски рад, Београд, 1997.

7. Бал, Франсис: *Моћ медија*, Клио, Београд, 1997.

8. Барић, Срђан – Хабић, Слободан: Прилози о раду Редакције музичког програма ТВБ, *Из историје Телевизије Београд*, Београд, 1979.

9. Барић, Срђан: Гледајте музику, *РТВ Теорија и пракса* 5/76,Београд, 1976.

10. Барић, Срђан: Музика на телевизији или телевизијска музика, *РТВ Теорија и пракса* 24/81, Београд, 1981.

11. Баронијан, Варткес: Музика и театар, *Звук* 1, 1979.

12. Баронијан, Варткес: *Музика као примењена уметност*, Универзитет уметности, Београд, 1981.

13. Бенцамин, Валтер: „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, *Есеји,* Нолит, Београд, 1974.

14. Bolter, Jay David - Grusin, Richard: *Remediation - Understanding New Media,* Firts MIT Press paperback edition, 2000.

15. Bresnahan, Aili: "The Philosophy of Dance", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/dance/>.

16. Bretz, Rudy, “TV as an Art Form“, *Hollywood Quarterly*, Vol. 5, No. 2 ,Winter, University of California Press, pp.153-163, 1950. http://www.jstor.org/stable/1209446 .
17. Burdije, Pjer: *Narcisovo ogledalo*, Clio, Beograd 2000.

18. Casey, Bernadette; Casey, Neil; Calvert, Ben; French,Liam John; Justin Lewis: *Television Studies (The Key Concepts)*, Routledge Key Guides.

19. Composition, Visual Culture and the problems of Class Eloquent Images: Word and Image in the Age of New Media by Mary E. Hocks; Michelle R. Kendrick; Defining Visual Rhetorics by Charles A. Hill; Marguerite Helmers; The Terministic Scress: Rhetorical Perspectives on Film by Bronwyn T. Williams Review by: *Dean Rader College English*, Vol.67, No.6, pp. 636 – 650, 2005.

20. Crofton, Ian; Fraser, Donald, *A Dictionary of Musical Quotations*, New York: Schrimer Bros, 1985.

21. Даковић, Невена: *Мелодрама није жанр*, Прометеј, Нови Сад, Југословенска кинотека, Београд, 1994.

22. Далхаус, Карл: *Естетика музике*, Нови Сад, 1992.

23. Davis, Janet Rowson:“Ballet on British television 1948-1949, Part I: Company Debuts-Teleballets- Recitals Authors“, *Dance Chronicle*, Vol.15, No.1, pp. 1-39, 1992.

24. Davis, Janet Rowson:“Dance and the BBC – Catalogue of Ballet and Contemporary Dance in the BBC Television and Film Video tape Library, 1937-1984 by Robert Penman“, *Dance Chronicle*, Vol.11, No.1, pp.126-129, 1988.

25. Davis, Janet Rowson: „Ballet on British Television 1948-1949, Part III: „Ballet for Beginners“ and Felicity Gray’s television Ballets”, *Dance Chronicle*, Vol.16, No.2,pp. 197-247, 1993.

26. Dodds, Sherril: *Dance on Screen*, Palgrave Macmillan, Hampshire, New York, 2004.

27. Ђурић – Клајн, Стана: Вече домаћих балета, *Политика*, 11.10.1974.

28. Ђурђевић, Гордана: „Нови музички простори“, *Теорија и пракса*, бр.40, Београд, 1985.

29. Eco, Umberto: “Towards a semiotic inquiry into the television message“, *Television - Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol II, London, NY, 2003.

30. Erni, Nguyet John: „ Media Studies and Cultural Studies: A Symbiotic Convergence“, *A companion to cultural studies*, Blackwell publishing, Oxford, 2001, 2006.

31. Evans, Don Herbison: „Dance, Video, Notation and Computers“, *Leonardo*, Vol. 21, No. 1, pp. 45-50, 1998.

32. Everett, Helm: „Њујоршки музички живот у знаку балета“, *Звук*, Бр.4, Београд, 1982.

33. Fisher, Jeniffer: „Nutcracker Nation – How an old Ballet Became a Christmas Tradition in the New World“, *Dance Research Journal*, vol 35/36, pp.197-200, winter 2003 - summer 2004.

34. Fiske, John; Hartley, John: *Reading television*, Rotledge London and New York, 2003.

35. Фиск, Џон: *Популарна култура*, Клио, Београд, 2001.

36. Грејем, Гордон: *Филозофија уметности*, Клио, Београд, 2000.

37. Грујић, Силвана: Магистарска теза, *Мелодрамска обрада мотива Даме са камелијама у драмским, музичко-сценским и филмским делима*, Факултет драмских уметности, 2008.

38. Грујић, Силвана: „Телевизијски балет – специфичности хибридног жанра“, *Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29.10.2011),* стр.207, Крагујевац, 2012.

39. Грујић, Силвана: „Палета изражајних средстава ангажованих у процесима креирања и представљања кореографисаног покрета на телевизији“, *Зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27.10.2012),*стр.65, Крагујевац 2013.

40. Hall, Stuart: „ Encoding / decoding“, *Television – Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol IV, London, NY, 2003.

41. Харп, Вилијам: „ Балет на телевизији у Енглеској“, *РТВ Теорија и пракса*, бр.26-27, Београд, 1982.

42. Harvey, Peter: “,Designing for George Balanchine: Diaries of Ballet production, Part One: Brahms – Schoenberg Quartet; Jewels, Chaconne and Elegie od *Dance in America*“, *Dance Chronicle*, Vol.20, No.2, pp. 121-172, 1997.

43. Јовановић, Милица: *Првих седамдесет година. Балет Народног позоришта.* Народно позориште у Београду, Београд, 1994.

44. Јовићевић, Александра; Вујановић, Ана; *Увод у студије перформанса,* Фабрика књига, Београд, 2007.

45. Камински, М. Стјуарт: *Жанрови америчког филма*, Прометеј и Југословенска кинотека, Београд, 1995.

46. Кара–Пешић, Ана: „ Музика за балет Исидора“, *Нови звук*, Бр.10, Београд,1997.

47. Келнер, Даглас: *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004.

48. Кофин, Ева: „Естетички проблеми телевизијске музике“, *РТВ Теорија и пракса,* 28/82, Београд, 1982.

49. Кон, Жан: *Естетика комуникације,* Клио, Београд,2001.

50. Корнер, Џон: „Телевизија и култура: Обавезе и задовољства“, *Британске студије културе*, Геопоетика, Београд, 2001.

51. Крајачић, Гордана: *Опере и балети Светомира Настасијевића*, Издање аутора

52. Levinson, Paul: *The soft edge: A natural history and future of the information revolution,* London, Routledge, 1997.

53. Little, Meredith: „Recent Research in European Dance, 1400 – 1800“, *Early Music,* Vol. 14, No.1, pp. 4-14, February, 1986.

54. Лоример, Роленд: *Масовне комуникације,* Клио, Београд, 1998.

55. Луковац, Миа: *Однос приватног и јавног у савременој уметности,* докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Београд, март 2015.

56. Љубојев, Петар: *Етика и естетика екрана,* Просвета, Београд, 1997.

57. McLuhan, Marshall: “Television – The timid giant“, *Television – Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* Vol II, London, NY, 2003.

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

59. Мек Квин, Дејвид: *Телевизија,* Клио, Београд, 2000.

60. Miller, Toby: “What it is and what it isn't: Introducing... Cultural Studies“, *A companion to cultural studies,* Blackwell publishing, Oxford, 2001,2006.

61. Miller, Toby: “Introduction“, *Television – Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* Vol I, London, NY, 2003.

62. Moore, Paul: “European Cultural Studies“, *A companion to cultural studies,* Blackwell publishing, Oxford, 2001, 2006.

63. Милин, Мелита: „Типологија српског музичко-сценског стваралаштва 20. века“, *125 година Народног позоришта у Београду*, Зборник радова са научног скупа одржаног 16-19.11.1994. године, САНУ, Београд, 1997.

64. Милс, Рајт: *Социолошка имагинација*, Плато, Београд, 1998.

65. Морли, Дејвид - Робинс, Кевин: *Британске студије културе*, Геопоетика, Београд, 2001.

66. Negus, Keith:“Musicians on Television: Visible, Audible and Ignored“, *Journal of the Royal Musical Association*, vol 131, No 2, pp. 310-330, 2006.

67. Newcomb, Horace: *Toward Television Aesthetics*, Oxford University Press, 1989.

68. Николајевић, Снежана: „Српска музичка сцена у телевизијском запису“, *Српска музичка сцена* (зборник радова), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995.

69. Николајевић, Снежана: *Телевизија као креативни и интерпретативни простор српске музике,* докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, 2000.

70. Николајевић, Снежана: *Екран српске музике*, Радио телевизија Србије - ПЈ Истраживања РТС, Београд, 2003.

71. Николајевић, Снежана: *Музика и телевизија - умеће и/или уметност*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2015.

72. Нобајгајева, Е: „Опера у епохи телевизије“, *Телевизија и радио*, бр.10, Москва 1985.

73. Пашић, Весна: „Мала сирена Горана Капетановића“, *Нови звук*, Бр. 4-5, Београд, 1994 – 95.

74. Пејовић, Роксанда: *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882-1941),* Издање аутора, Београд, 1996.

75. Проданов-Крајишник, Ира и сарадници: *Музика и медији*, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, InMusWB, Нови Сад, 2013.

76. *Радио-дифузија у Србији, садашњост и будућност,* Факултет политичких наука Београдског универзитета, Чигоја штампа, Београд 2012.

77. Rose, G.Brian, *Television and the performing arts,* Greenwood Press, New York, London, 1986.

78. Rosenberg, Douglas: “Essay on Screen Dance“, *Dance for the Camera Symposium*, Madison, Wisconsin, 2000.

79. Ружић, Силвана: *Грађа за разматрање српске балетске музике са становишта дефиниције жанра*, дипломски рад, Београд, 1999.

80. *Сцена* - часопис за позоришну уметност, Нови Сад, 1989.

81. Станојевић, Борислав: „ Програмски облици озбиљне музике на телевизији“, *РТВ Теорија и пракса*, бр.47, Београд, 1987.

82. Smith, Lise: *Expression and Experience: translation into, through, and beyond dance performance,* Cambridge University, www.soas.ac.uk/soaslit/issue4/smith.pdf

83. Sterne, Jonathan: “Television under construction“, *Television - Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Vol I, London, NY, 2003.

84. Сујић-Виторовић, Мира: „Игра на екрану“ *РТВ Теорија и пракса*, бр.40, Београд,1985.

85. Talley, Lois Benson: “Annual Internation Bibliography of Dance History: The Western Tradition. Works Published in 1979. Part III“, *Dance Research Journal*, Vol.17, No.1, pp.43-49, Spring-Summer, 1985.

86. *The Concise Oxford Dicitionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, NewYork, 1996.

87. *The International Journal of Screendance*, volume 1, Parallel Press, University of Wisconsin - Madison, 2010, http://journals.library.wisc.edu/screendance

88. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol 12, Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

89. Томашевић, Катарина:“Краљева јесен Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић – Симонида, Бошњак – Краљева јесен)“ *Српска музичка сцена* (зборник радова), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995.

90. Ћирић, Марија: *Видљиви простори музике: теорија superlibretta у функцији привилиегованог поља конструкције идентитета,* докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, 2009.

91. Шамић, Мидхат: *Како настаје научно дјело: увођење у методологију и технику научно истраживачког рада*, Свјетлост, Сарајево, 1980.

92. Шантић, Јелена: „Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора“, *Српска музичка сцена* (зборник радова), Музиколошки институт САНУ, Београд, 1995.

93. Шантић Јелена: „Авангардна игра подсвести: кореографски аспект“, *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*, Зборник радова, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1998.

94. Штадлер, Едмунд: „ Музика и инсценација“, *Звук,* бр. 2, Београд, 1984.

95. Шуваковић, Мишко: *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2006.

96. Шуваковић, Мишко: *Филозофске играчке театра*, www.academia.edu

97. Вагнер, Рихард: *Опера и драма*, Мадленианум, Београд, 2003.

98. Валић-Недељковић, Дубравка: *Новинарски жанрови,* http://novinarska-skola.org.rs/vodic/zanrovi/Novinarski%20zanrovi.pdf

99. Vandenbussche, Bert: “Remediation as medial transformation: Case studies of two dance performances by “Commerce“, *Online Magazine of the Visual Narrative*, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/mediumtheory.htm

100. Варсаковић, Слободан: „Собарева метла - балетска гротеска у једном чину“, *Звук*, Бр.1, Београд,1983.

101. Веселиновић, Мирјана: *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Универзитет уметности, Београд, 1983.

102. Зајцев, Милица: *Видеоданс – највећа позорница света*, Данас, 31.12.1998.

103. Зајцев, Милица: *Игра што живот значи*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 1994.

104. Зајцев, Милица: „Охридска легенда Стевана Христића у кореографском стваралаштву Димитрија Парлића“, *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт, САНУ, Београд,1995.

105. Зајцев, Милица: *Откривамо тајне балета*, Прометеј, Нови Сад, 1996.

106. Здравковић, Мирјана: *Игра као феномен*, Орхестра, пролеће, Београд, 1995.

107. Wright, A. Kenneth: “Television and Opera”, *Tempo, New Series*, No.45, Autumn, Camridge University Press, 1957. http://www.jstor.org/stable/943458

108. Zielinski, Siegfried: *Audiovisions – cinema and television as entr’actes in history*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.

П Р И Л О З И

Садржај прилога:

- Попис слика, примера, табела и додатних текстова у дисертацији

- Преглед емитовања уметничке игре у програмима РТС током 2014. и 2015. године

- Транскрипти снимака балета који су ушли у корпус за анализу

- Историјат и развој балетске уметности

- Историјат балетске уметности у Србији

- Попис балетских снимака коришћених за анализе

- Балети произведени у ТВ Београд

- Речник

- Биографија аутора

Попис слика, примера, табела и додатних текстова у дисертацији:

Слика 1: Балет *Силфиде* (Les Sylphides) сниман 1938. године. ……...…....77

Слика 2: Најава за наступ Мод Лојд у телевизијском балету *Фуга за четири камере*.....……..……...……79

Слике 3 и 4: Кадрови из балета *Под земљом*……...…….93

Слике 5 и 6: Кадрови из балета *Златна рибица*……...…….95,96

Слике 7, 8, 9: Кадрови из Балетских варијација из свите *Балада о месецу луталици* …….....…...98,99

Слике 10,11,12: Кадрови из балета *Бановић Страхиња*.....101,102

Слике 13,14,15,16 : Кадрови из кореографије *Болера* .....…….....105,106,107

Слике 17 и 18: Кадрови из кореографије на Малерову *Трећу симфонију*…….....109

Слике 19 и 20: Кадрови из два кореографисана Скрјабинова прелида….…….110,111

Слике 21 и 22: Кадрови из кореографије на *Виолински концерт*.....112,113

Слике 23, 24, 25: Кадрови из балета *Калемегдански дивертименто*…….……....120,121

Слике 26 и 27: Кадрови из балета *Ромео и Јулија*…….…...144,145

Слике 28 и 29: Кадрови из балета *Варијације за Пепељугу*……149,150

Слике 30, 31,32,33: Кадрови из *Кармен на леду*.....158,159,160

Слика 34: Кадар из обновљеног телевизијског балета *Чудесни мандарин*…….……..163

Примери:

Пример 1: Либрето за балет *Калемегдански дивертименто*.....123

Пример 2: Књига снимања за балет *Калемегдански дивертименто*.....125

Пример 3: Синопсис за ТВ балет *Громаде* 154

Табеле

Табела 1: Однос анализираних текстова.....193

Табела 2: Гледаност ТВ програма.....203

Табела 3: Гледаност ТВ програма.....204

Табела 4: Гледаност ТВ програма.....205

Табела 5: Гледаност ТВ програма.....206

Табела 6: Гледаност ТВ програма.....207

Табела 7: Гледаност ТВ програма.....208, 209

Табела 8: Преглед емитовања програма уметничке игре у програмима

Музичке редакције Телевизије Београд током 2014. године …….....230

Табела 9: Преглед емитовања програма уметничке игре у програмима

Музичке редакције Телевизије Београд током 2015. године…….....231

Табела 10: Попис балетских снимака коришћених за анализе…….....….....250

Табела 11 : Балети произведени у Телевизији Београд…….....…262

Текстови

Транскрипти снимака балета који су ушли у корпус за анализу.....232

Историјат и развој балетске уметности……...241

Историјат балетске уметности у Србији…….....246

Најаве за штампу за емитовање балета на телевизији.....248

Речник 265

Биографија аутора 266

ПРЕГЛЕД ЕМИТОВАЊА УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ У ПРОГРАМИМА РТС ТОКОМ 2014. И 2015. ГОДИНЕ

Табела 8

2014. **Емитовање**	**Назив**	**Трајање**
Субота 12.07. **РТС 2, 15.25 премијера**	**11. Београдски фестивал игре** **Компанија Адониса Фонидијакиса**	**66.43**
Субота 15.11. **РТС 2, 18.00 премијера**	***Балетске звезде за 21.век*** **(први део)**	**51.52**
Недеља 23.11. **РТС 2, 19.00 Премијера**	***Балетске звезде за 21.век*** **(други део)**	**40.50**
Уторак 25.11. **РТС 2, 23.45 премијера**	**11. Београдски фестивал игре** ***Велики канадски балет***	**71.12**
Субота 6.12. **РТС 2, 15.05. премијера**	***Проклета авлија*** **– плесна представа**	**55.07**

Табела 9

2015. **Емитовање**	**Назив**	**Трајање**
Четвртак 11.06. **РТС 2, 18.30 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Ухвати светлост*, документарна емисија**	**28.03**
Петак 4.09. **РТС 2, 18.20 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Балет Визбаден*, (први део)**	**28.42**
Петак 11.09. **РТС 2, 18.35 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Балет Визбаден,* (други део)**	**32.06**
Субота 19.09. **РТС 2, 19.10 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Време лети* – J. Ингер** **Базел, Швајцарска**	**35.09**
Петак 25.09. **РТС 2, 19.35 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Удружени рад* – А. Екман** **Базел, Швајцарска**	**31.56**
Недеља 18.10. **РТС 2, 18.10 премијера**	**12. Београдски фестивал игре** ***Мемоари једне буве* , Сол Пико**	**56.43**

ТРАНСКРИПТИ СНИМАКА БАЛЕТА КОЈИ СУ УШЛИ У КОРПУС ЗА АНАЛИЗУ

Балетски дивертисман *Аполон у покрету*

Насловљен је на основу одломака из балета *Аполон и музе* Игора Стравинског који представљају тематско заокружење јер се налазе на почетку и крају дивертисмана. Остали одломци су стране продукције из познатих балета или инструменталне музике која је кореографисана:

- И. Стравински - *Аполон и музе* - солиста: Паоло Бортолучи, кореограф Џорџ Баланшин

- А. Хачатуријан - *Спартак*. Солисти Бољшој театра.

- К.М. фон Вебер - *Сан о ружи*. Музика клавирске композиције „Позив на плес“. Солиста Патрик Дипон, кореограф: Ласло Нижински. Снимак балета на сцени.

- Г. Малер - *Трећа симфонија*. Снимано као балет за телевизију.

- Л. Минкус - *Дон Кихот* снимљен као класичан балет на сцени. Солиста и кореограф: Михаил Баришњиков.

- С. Прокофјев - *Ромео и Јулија.* Солисти Бољшој театра. Кореограф: Јуриј Григорович.

- П. И. Чајковски - *Лабудово језеро*. Солиста: Константин Заклински, кореограф: Лав Иванов по М. Петипа.

- П. И. Чајковски - *Крцко Орашчић*. Балет Париске опере. Кореограф: Рудолф Нурејев по М Петипа.

- Г. Малер - *Трећа симфонија* (други пут у овој компилацији)

- И. Стравински - *Аполон и музе* још један одломак из овог балета као тематско заокружење.

Балетски дивертисман *Бајка звана Ашхен*

Емисија настала од инсерата из балета у којима је главну ролу тумачила Ашхен Атаљанц.

- П. И. Чајковски - *Лабудово језеро*. Снимак балетске представе, класичан бели балет. Солисти: Ашхен Атаљанц и Константин Костјуков.

- Вук Куленовић - *Concerto grosso*. Савремен балетски језик, играчи су Ашхен Атаљанц и Константин Костјуков. Снимано у студију. Кореограф: Катарина Стојков.

Балетски дивертисман *Музика Игора Стравинског*

На почетку дивертисмана, пре шпице, исписан је цитат Игора Стравинског: „За мене као музичког ствараоца, компоновање је свакодневни посао и ја сам дужан да га обављам“

- *Жар птица* - балет сниман за телевизију. Основа је ефектна, у оригиналу балетска музика Игора Стравинског. Учествују солисти и ансамбл Бољшој театра. Кореограф: Јуриј Григорович. Све је у црвеној боји ватре са пуно светлосних ефеката. Кореографија је модерна, а у време свог настанка ова балетска музика представљала је авангарду и изазивала опречна мишљења.

- *Пулчинела* у кореографији Џорџа Баланшина, изводи Њујорк сити балет. Балет на сцени.

- *Жар птица* - црно-бела верзија. Pas de deux - балетски пар Душка Сифниос и Жерминал Касадо. Балетски пар је стално у кадру. Веома су брзе смене кадрова и интересантни су контразумови који изненада показују величину студија.

- *Аполон и музе* - кореографија Џорџ Баланшин. Инсерт сценског балета, а као што је музика неокласична таква је и кореографија .

- *Петрушка* – кореографија Јуриј Григорович. Балет сниман у студију. Црни под клирит и црна завеса, са сценографским приказима санти леда. Кловн је у центру

пажње. Модеран плес. Верзије Џорџа Баланшина су кореографски класичније од оних које потписује Јуриј Глигорович.

У оквиру дивертисмана прелазни кадар између инсерата су кадрови људи са камером. Човек и камера бележе покрет.

Како је започео дивертисман, тако се и завршава цитатом: „Игор Стравински је желео да његова балетска музика не буде играна већ визуелизирана попут кретања руку диригената“.

Балетски дивертисман *Нежне ноте Дмитри Шостакович из балета ЗЛАТНО ДОБА*

- Кореограф: Јуриј Григорович. Играју: Наталија Бесмертнева, Ерик Мукамедов и балетски ансамбл Бољшој театра.

- Класичан балет на врховима прстију.

- Ови телевизијски дивертисмани су добра форма јер балетску целину смањују на телевизијски прихватљивије трајање од тридесет минута са најинтересантнијим нумерама из изабраних и доступних балета.

Балетски дивертисман *Жар птица европске сцене - Душка Сифниос*

Емисија настала од инсерата из балета у којима је Душка Сифниос или играла, или је била кореограф.

- И. Стравински - *Жар птица,* кореограф Морис Бежар, солисти Душка Сифниос и Жерминал Касадо.

- Б. Барток - *Концерт за челесту и удараљке*, кореограф Вера Костић, солисти Душка Сифниос и Боривоје Младеновић.

- М. Равел - *Болеро,* кореограф Морис Бежар. Изводе: Балет двадесетог века, солиста Душка Сифниос. Ова наша балетска уметница је створила светску каријеру захваљујући сарадњи са Морисом Бежаром и „Балетом двадесетог века“. Ово је

историјски снимак кореографије коју је Морис Бежар начинио управо за Душку Сифниос, а касније су исту ролу као солисткиње тумачиле највеће светске балетске уметнице.

Снимак је црно-бели. Душка Сифниос игра у центру уздигнутог округлог стола. Око ње су мушки играчи. Како се у музичкој структури повећава број инструмената у оркестрацији, згушњава звук у фактури и волумену, тако се и повећава број мушких играча који прилазе округлом централном столу на коме игра солисткиња. Костими су трикои и морнарске мајице, али ту су и мушкарци у кошуљама и са краватама. Мушки плес карактерише подзање руку у вис и формирање круга.

- Р. Шанкар - *Кћи пет цветова*, кореограф Душка Сифниос, солиста Раде Вучић. Балет сниман у студију ТВ Београд. Сценографија је огољено дрвеће. Балетски пар доноси пластичан, модеран плес са пуно акробација. Има и елемената покрета из индијског традиционалног плеса.

- Ј. Хајдн - *Шева*, солиста и кореограф Жерминал Касадо. У студију где је сниман балет свира гудачки квартет Бранка Пајевића, који је током ове кореографисане нумере у кадру, као и балетски пар у белим трикоима. Балетски израз је класичан, уз игру на врховима прстију у шпиц патикама.

Балетски дивертисман *Балетске визије Мире Сањине*

Емисија настала од инсерата из балета у којима је играла Мира Сањина

- Наратор на почетку

- С. Христић – *Охридска легенда*, традиционални балет, рађено филмски, црно-бела техника.

- Р. Штраус – *Салома*, наратор на почетку. Соло балетски наступ. Снимано на Калемегдану. Тадашња тенденција је било снимање у екстеријерима.

- М. де Фаља – *Љубав чаробница*, плес и костими су са елементима шпанског фолклора.

- М. де Фаља – *Кратак живот,* шпански фолклор и традиционални плес.

- Круе – *Изазов фламенка*, традиционални фламенко, све је у црно-белој техници.

- И. Албениз – *Маја и славуј*, наратор на почетку. Екстеријер, шума, ливада, језеро. Љубавници се траже и састају.

- Текстове је говорила Мира Ступица, играли су Мира Сањина, Душан Трнинић, Миљенко Штамбук.

Балетски дивертисман *Вечна игра лабуда*

- К. Сен Санс – *Смрт лабуда,* кореограф М. Фокин, игра Галина Уланова. Стари црно-бели снимак. Снимано је у једном кадру.

- П.И. Чајковски – *Лабудово језеро*, кореографија М. Петипа и Л. Иванов. Класичан бели балет на сцени. Солисти Галина Мезенцева, Константин Заклинскиј.

- Модерна верзија *Лабудовог језера*, кореографија Метју Борн. У овој верзији нежни бели замењени су снажним мушким лабудовима. Приказује се љубав принца и мушког лабуда.

Балетски дивертисман *Лидија наше младости*

Емисија настала од инсерата из балета у којима је главну ролу тумачила Лидија Пилипенко.

- Р. де Банфилд - *Бој Танкредија и Клоринде*

- Д. Радић - *Балада о месецу луталици*

- З. Христић - *Даринкин дар*, рађено у студију, тематика из НОБ-а, са пуно драмског набоја, црно-бела техника.

- А. Расел - *Бахус и Аријадна*

- М. Логар - *Златна рибица*

- Б. Барток - *Чудесни мандарин*, црно-бела техника

- Н. Херцигоња – *Став'те памет на комедију*

- Л. Минкус – *Дон Кихот,* класичан балет, црно-бела техника

У емисији су учествовали: Душан Трнинић, Раде Вучић, Бора Младеновић, Недељко Војкић.

Балетски дивертисман *Из опуса српских композитора*

- П. Коњовић - *Макар Чудра***,** балет настао на музику симфонијске поеме.
Кореограф Миљенко Викић, играју: Јелена Шантић и Радомир Вучић. Балет је реализован у студију. Као сценографско решење дочарани су шума, цигански логор, ватра. Ангажована су класична балетска кореографска решења, а поред солистичких нумера и дуета, ту су и ансамбл сцене.

- С. Христић - Балетске сцене из опере *Сутон*. Кореограф Лидија Пилипенко, играју: Љиљана Хмела и Ранко Томановић. Снимано у екстеријеру.

- С. Христић - *Охридска легенда*. Кореограф Димитрије Парлић, играју: Магдалена Јанева, Зоран Велевски, Ана Хусеин. Снимано у екстеријеру, на Охридском језеру. Класична кореографија са етно назнакама и у игри и у костимима.

- С. Рајичић - *Под земљом*. Кореографија Димитрије Парлић, играју: Вишња Ђорђевић и Раде Вучић. Снимано у студију - телевизијски медиј дозвољава да се различите локације прате наизменично, жене на земљи а мушкарци у руднику - под земљом.

- З. Ерић - *Бановић Страхиња*. Кореограф: Лидија Пилипенко, играју: Марија Јанковић, Душан Симић, Раде Вучић. Снимано је у студију, сценографија је једноставна, огољена, у неким деловима сцене присутна је ватра, која је такође део карактеристичног ефекта у дуплој експозицији.

Балетски дивертисман *Pas de deux – игра у двоје*

У овом дивертисману је направљен избор игре у двоје из балета стране продукције:

- Ж. Масне – *Манон*, играју: Антоанет Сибил и Дејвид Вол.

- Р. Родриго – *Буђење флоре*

- П. И. Чајковски - *Лабудово језеро*, кореографија Метју Борн, играју: Адам Купер и Фиона Чедвик.

- С. Прокофјев - *Ромео и Јулија,* играју: Галина Уланова и Јури Жданов.

- И. Стравински - *Жар птица*, играју: Душка Сифниос и Жерминал Касадо.

- Ж. Бизе - Р.Шчедрин - *Кармен свита*, играју: Маја Плисецкаја и Николај Фадеечев (Николай Борисович Фадеечев). Архивски снимак. Балетски пар на огољеној сцени. Класичан балет на врховима прстију.

Балетски дивертисман *У ритму валцера*

- Ј. Штраус - инсерт са Бечког новогодишњег концерт, валцер *На лепом плавом Дунаву,* Бечком филхармонијом диригује Лорин Мазел (Lorin Maazel).

- П. И. Чајковски - валцер из балета *Успавана лепотица*, Национални балет Канаде, инсерт снимка са представе.

- Ф. Шопен - Балет *Силфиде*, изводи ансамбл Лењинградског балета. Ово су кореографске минијатуре на оркестарску верзију музике Шопеновог Ес-дур валцера. Ансамбл балета је на сцени и то је класичан бели балет.

- П. И. Чајковски – *Крцко Орашчић* – „Валцер цвећа“. Балет париске опере. Извођење на сцени.

Балетски дивертисман *Балет у белом*

- А. Адам - *Жизела,* балет Бољшој театра.

- П. И. Чајковски - *Успавана лепотица*. Балет сниман на сцени. У одабраном инсерту за дивертисман игра Рудолф Нурејев соло. Камера га све време прати у покрету. Акценат је на игри, снази, виртуозитету, енергији, савршеној техници, са ретким прелазима на лице и израз.

Балетски дивертисман ***Шпанија као инспирација***

- Ж. Бизе – Игра из опере *Кармен*

- П. де Сарасате – *Кармен фантазија*, играчки пар снимљен у студију, домаћа продукција.

- Л. Минкус – *Дон Кихот*, балет на сцени, страна продукција.

- Вернер Ек – *Хуан од царисе*, играју: Јованка Бјегојевић, Милорад Мишковић.

Адолф Адам - *Жизела*

Учествује Национални балет Канаде, солисти: Карен Каин (Karen Kain) и Франк Аугустин (Frank Augustyn). Од сценске продукције Сер Питера Рајта (Sir Peter Wright) урађена је телевизијска адаптација у којој нема наратора и све се постиже покретом. Снимљено је у студијском бајковитом амбијенту. Ово је пренос комплетног балета са сцене у телевизијске оквире. Производња Канадска телевизија 1976. године.

П. И. Чајковски - *Успавана лепотица*

Учествује Национални балет Канаде, солисти: Вероника Тенант (Veronika Tennant) и Рудолф Нурејев. На самом почетку Рудлоф Нурејев говори о премијери овог балета, његовом значају и најављује једну нову и другачију верзију. Ово је снимак балетске представе на сцени који почиње кадровима публике, аплаузом. Снимање игре се решава са пуно тотала. Кореографија: Рудолф Нурејев по Маријусу Петипау. Снимак Канадске националне телевизије из 1972. године.

Лудвиг Минкус - *Дон Кихот*

Ово је снимак представе из Метрополитен опере у Њујорку у којој наступа балетски ансамбл Америчког балета са солистима: Синтијом Харвеј (Cynthia Harvey), Михаилом Баришњиковим, Ричардом Сефером (Richard Sefer), Брајаном Адамсо (Brian Adams). Кореограф је Михаил Баришњиков по М. Петипау и А. Горском. Најавна

шпица почиње спектакуларно, екстеријером Метрополитена са потписима аутора и учесника. На самом почетку, за телевизијске гледаоце је дат садржај и подела у виду телопа, на подлози која је сачињена од слика из историјског периода везаног за време дешавања радње. Кореографија је класична, а тематика и општа обојеност налажу шпански колорит. Снимак балетске представе подразумева и реакције публике, овације за виртуозитет играча, као и на прву појаву звезде Михаила Баришњикова.

Историјат и развој балетске уметности

Назив “balletti“ од баларе - плесати, играти, први пут се помиње у Италији у 15.веку [384]. То су биле сценски прилагођене верзије друштвених плесова тога доба и док су неки произашли из дворских протокола, други су били везани за забаве сељака. Сваки “balletto“ пратила су детаљна писана упутства која су се односила на број извођача и начин интерпретације, на пример да ли су сврстани у парове или поређани у линију. Италијански дворови су одмах почели да подражавају такве балетске приредбе, а захваљујући Катарини и Марији Медичи игра се из Италије пренела на француски двор који је одушевљено прихватио ову нову врсту уметничке забаве. Тако се балет у класичном смислу развио управо у Француској. Најчувенији плесач средином 17. века био је Луј XIV (Louis XIV) - Краљ Сунце и овај плесни жанр је првенствено служио племству. Период 17. века обележава развој *Дворских балета* (Ballet de cour) у којима су обједињени плес, вокална и инструментална музика, скупоцени костими и раскошан декор[385]. Теме ових остварења су разноврсне - од митолошких, легендарних, преко алегоричних до бурлескних и гротескних садржаја.

Од првих почетака балетске уметности до појаве француског композитора Жан Батиста Лилија (Jean-Baptiste Lully) музика за балет није се разликовала од занатске музике писане за плесне дворане. Лили први уводи посебан начин музичког изражавања у коме музика има улогу да „исприча причу“ а самим тим она добија већи значај.[386] Уз помоћ тада чувеног кореографа Пјера Бошана, Лили реализује балет *Тријумф Амора и Баха* (Le Tromphe de l’Amour) који је најпре изведен на двору а затим и јавно, за грађанство у париској Опери што представља коначно формирање балетске уметности у оквиру театра.

Први велики теоретичар балетске уметности Жан Жорж Новер (Jean Georges Noverre) у свом делу *Писма о игри и балетима* (*Lettres sur la danse et sur les ballets*) истиче елементе реформе балетске уметности. Акценат се ставља на постизање

[384] Историчари балета сматрају да је прво балетско дело, или прво приказивање садржаја игром, изведено у Торину 1489. године за време свадбене гозбе миланског војводе Галеаца. У то време од свих врста забава најомиљеније су биле игре, а први балет је био приказ јеловника кроз разноврсне плесове одабраних личности из грчке и римске митологије.
[385] Милица Зајцев, *Откривамо тајне балета*, Прометеј, Нови Сад, 1996.
[386] Жан Батист Лили се залагао за спровођење реформе у балету увођењем народних мелдоија у музичку партитуру и народних плесова у кореографију.

драматуршке повезаности између игре и садржаја, са тежњом да балетско дело постане озбиљна психолошка драма уместо дотадашњих конвенционалних плесова чија је основна карактеристика била испразна виртуозност. Тако се дефинише *балет радње* (ballet d'action) у коме се стапају пантомима и играчка техника заснована на природним покретима[387].

Већ у осамнаестом веку у балетску интерпретацију се уводе скокови, музика се пише наменски или постаје део оперских остварења што примећујемо код Моцарта (W.A. Mozart) и Глука (Christoph Willibald Gluck), да би крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века балет престао да буде под дворским утицајем. Уведена су нова правила, а извођење је развијено до гимнастичког виртуозитета уз нови начин игре „на врховима прстију". У техничком смислу формирано је свих пет балетских позиција, све је већи нагласак на отворености и стопала играча се постављају тако да формирају прав угао. Скокови постају све чешћи и појављује се мноштво пируета[388].

У деветнаестом веку је завршено је коначно формирање „класичног балета", публика је мање елитна - средња класа је у успону, а нарочито француски композитори пишу специјализовану балетску музику, као што су чувени балети *Жизела* (*Giselle*) Адофа Адама (Adolphe Adam) из 1841.године и *Копелија* (*Coppélia*) Леа Делиба (Léo Delibes) из 1870.године, а симбол класичне балетске технике у кореографском смислу су остварења великог балетмајстора и кореографа Маријуса Петипа (Marius Petipa).

Класичан балет је најформалнији од свих балетских стилова и заснива се на традиционалној балетској техници. Наравно, постоје варијације у зависности од области и порекла те се тако разликује *руски балет* који користи методе Агрипине Ваганове (Агриппи́на Я́ковлевна Вага́нова), *италијански метод* по утемељивачу Енрику Ћекетију (Enrico Cecchetti), *дански метод* по Огисту Бурновилу (August Bournoville) и касније *Баланшинов метод* - или *метод школе Њујорк Сити Балета* (New York City Ballet), те *метод Краљевске академије плеса* у Лондону (R.A.D. Royal Academy of Dance Method). „Основне карактеристике класичног балетског стила су строгост и прецизност играчких форми, израђен систем покрета у којима је све одређено и сврсисходно. Такав систем покрета има за циљ да строгим и

[387] У балету *Узалудна предострожност,* изведеном 1789. године у Бордоу, у пракси су примењене Новерове теоријске поставке.
[388] У овом периоду приширио се јаз између друштвеног и плеса у позоришту па су норме за сцену биле нешто слободније. Сукње балерина се крећују а ципеле са петом се замењују за ципеле без пете. Мушкарци су и даље надмоћнији у балету.

дисциплинованим увежбавањем оспособи играчево тело да буде лепо обликовано и пластично и да постане врхунски инструмент који ће сам играч или кореограф, по својој вољи користити за исказивање бајколиких балетских садржаја“[389] .

Балет као интегрални део опере био је на врхунцу популарности у првој половини деветнаестог века, тако да су опере Ђоакина Росинија (G. Rossini), Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti), Ђузепа Вердија (Giuseppe Verdi), Ђакома Мајербера (Giacomo Meyerbeer), па чак и Рихарда Вагнера (Richard Wagner), садржале балетске нумере.

Француски утицај на руски царски двор резултирао је развојем традиције балета у Петрограду и Москви, уз јасне примесе руских националних карактеристика. Прва значајнија дела посвећена балету, са ових географских простора, била су ремек дела Петра Иљича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) *Лабудово језеро* (1876), *Успавана лепотица* (1889) и *Крцко Орашчић* (1892) у сарадњи са врхунским кореографом Маријусом Петипаом који је био главни балет мајстор у Петрограду од 1862. до 1903. године[390].

На почетку двадесетог века, као протест против чврстих правила и виртуозности класичног балета, америчка балерина Исидора Данкан (Isadora Duncan) играјући боса, увела је нове, спонтане покрете, а одбацила конвенционалне кореографске формуле[391] постављајући основе „модерном“ балету. Спецификум у делатности пионира модерног балета је да су инспирацију за своје покрете ослобођене крутости „класичног“ балета,

---

[389] Милица Зајцев, *Откривамо тајне балета*, Прометеј, Нови Сад, 1996, стр. 14.

[390] Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века структура балета је јасна: соло игре познатије као варијације, граде се на неком мотиву или су инспирисане особином балетског играча за ког су креирани. *Игра у двоје* или *Pas de deux,* односно дует има редослед који је строго одређен: уводни део *Adagio* је у лаганом темпу, балерина и играч сада играју заједно и то је својеврсно представљање публици. После тога следе соло варијације играча и играчице. Те солистичке деонице садрже виртуозне кораке - за мушке варијације су по правилу карактеристични високи скокови, бројни окрети на тлу и у ваздуху и преплитање стопала приликом високих скокова, док су за женске варијације карактеристични окрети на једној нози - пируете (pirouette), шене(chainé) - низ ланчаних окрета по дијагонали, а понекад и поскакивање на врховима прстију. Завршни део класичног дуета је кода (coda) у изузетно брзом темпу. Прво наступа играч који изводи *велике пируете* (grands pirouettes), а потом балерина по правилу изводи 32 фуетеа (fouetté) - окрети на једној нози док друга „сече“ ваздух. Велики класични дует се завршава заједничком игром.

[391] У чланку *Игра будућности*, објављеном у Лајпцигу 1905. године, Исидора Данкан је изнела свој програм за „игру будућности“: „Будућа играчица мора бити жена чији су тело и дух хармонично развијени, да су покрети њеног тела природан израз њене душе. Она неће припадати извесном народу, већ целом човечанству...Она ће игром оличавати живот у природи и из покрета њеног тела зрачиће одсјај њених мисли, њених надања... Она ће у својој игри оличавати слободу, а женама ће донети сазнање о снази и изражајној лепоти њихових тела...“ Цитирано из М. Зајцев - *Откривамо тајне балета*, Прометеј, Нови Сад, 1996, стр. 15 и 16.

налазили у наслеђу старих цивилизација. Поред Исидоре Данкан које је своје покрете обликовала на основу елемената из ликовне уметности античке Грчке, Рут Сен Дени (Ruth Saint Denis) и Тед Шон (Ted Shawn) кореографије су заснивали на елементима оријенталних игара, а Марта Греам (Martha Graham) истраживала је могућности тела, користећи покрете руку из староиндијске играчке традиције.

Схватајући да у Русији неће бити прихваћене радикалне реформе, импресарио и оперски продуцент, Сергеј Ђагиљев (Sergei Diaghilev) основао је у Паризу 1909. године „Руски балет“ (Ballets Russes) ангажујући кореографа као што је Михаил Фокин (Михаи́л Миха́йлович Фо́кин) и плесаче светске славе Вацлава Нижинског (Вацлав Нижинский), Ану Павлову (А́нна Па́влова) и Тамару Карсавину (Тама́ра Плато́ новна Карса́вина), а балетске партитуре наручиване су од тада прогресивних, савремених аутора, Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), - *Петрушка* и *Посвећење пролећа*, Рихарда Штрауса (Richard Strauss) и Клода Дебисија (Claude Debussy).

У плесу Вацлава Нижинског позе су сасвим супротне класичном балету, а промене је наставио Џорџ Баланшин (George Balanchine) један од најзначајнијих кореографа двадесетог века, пионир балетске уметности у САД, ко-оснивач и балетмајстор Њујорк сити балета (New York City Ballet). Баланшинов рад у сфери модерног балета базирао се на знању класичних форми и техника природно установивши балетски „неокласицизам“. Овај правац задржава играње на врховима прстију као и разноврсне ефектне покрете класичног балета али их третира слободније, пластичније и изражајније, те на неки начин представља микстуру најбоље традиције оба правца.

За развој модерног и експресионистичког плеса у Европи били су заслужни Емил Жак Далкроз (Émile Jacques-Dalcroze) и Рудолф фон Лабан (Rudolf von Laban), који су развили теорије о људском покрету и изразу. У својим радовима, Далкроз је истраживао утицај музичког ритма на формирање психе и разрадио је нови метод изучавања музике, по коме владање ритмом, емоционалним карактером и ликовним садржајем било ког музичког дела мора бити „проживљено телом“ и претворено у покрет[392]. Рудолф фон Лабан је у својим кореографијама је углавном одустајао од декора, често и од музичке пратње или се задовољавао само удараљкама, а оснивач је лабанотације (labanotation), система знакова којим су се бележили кореографски

[392] Далкрозове ученице су биле М. Рамбер, В. Кратина, М. Вигман, Х. Холм, а његов систем је утицао на В. Нижинског и К. Јоса.

покрети. На његовим теоријским постулатима и практичним радовима заснива се експресионистичка игра.

Након експлозије модерног плеса, почетком, од шездесетих година двадесетог века примат је преузимао постмодернизам у коме се свака кретња промовише за плес, тежи се једноставности, лепоти малих ствари, чарима нетренираног тела и несофистицираном покрету, а свака особа која се креће је играч, без неопходног образовања и тренинга.

У играчком театру „Џадсон“ (Judson Dance Theater) после 1962. године долази до минималистичке револуције коју спроводе Ивона Рајнер (Ivonne Rainer), Триша Браун (Trisha Brown), Лусинда Чајлдс (Luicnda Childs) и други. Ивона Рајнер је практично и теоријски радила на минималном плесу сводећи кореографију и сценографију на примарне односе тела у простору и времену. „Током седамдесетих и осамдесетих година постмодерни плес (постмодерна игра, перформанс и балет) развија се у сложену уметност екстатичког и еклектичког постисторијског спектакла. Пина Бауш (Pina Bausch) трансформише експериментални, неоавангардни европски балет у постмодерну уметност која ради са кодовима западне традиције нарације, симбола, експресије, алегорије и субјективног телесног и бихевиоралног покрета“[393].

Од осамдесетих година двадесетог века живимо у ери „савременог“ плеса, чији креатори налазе инспирацију у модерном и постмодерном изразу, а њихов производ истовремено коегзистира са класичним балетом. Кореографи се данас такмиче у стварању што шокантнијих дела, али су присутни обриси лепоте, док играчка техника напредује у стручности, снази и флексибилности.

У периоду постмодерне, „улични плес“ је стекао велику популарност као продукт масовне културе. Први примери односе се на кореографисане наступе групе „Jackson 5“, потом је експанзију доживео „breakdance“, а затим и хип-хоп који је инспиришући фактор за рад многих савремених кореографа, који елементе овакве игре радо уносе у своје кореографске поставке.

[393] Мишко Шуваковић, *Филозофске играчке театра,* //www.academia.edu/234343/ Filozofske_igracke_teatra. Приступљено 2.03.2016.

Историјат балетске уметности у Србији

Балетска уметност у Србији почиње да се развија релативно касно. За разлику од оперских представа које су се изводиле у београдском Народном позоришту већ пре првог светског рата, прва балетска остварења се реализују тек 1920. године. У почетку су то биле балетске нумере у оквиру оперских представа у кореографији Клавдије Исаченко и Марије Бологовске, да би се 1923. године, по доласку Јелене Пољакове за шефа балета извеле и прве самосталне балетске представе - Симфонијска свита оп.35 *Шехерезада* Николаја Римског Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и балет *Силфиде* на музику Фредерика Шопена (фр. Frédéric François Chopin, пољ. Fryderyk Franciszek Szopen)[394]. Значајан догађај у историји српске балетске музике и уметности је настанак, те извођење балетске гротеске *Собарева метла* Милоја Милојевића, 1923. године у сали београдског хотела „ Касина“[395].

У наредним годинама репертоар Београдског балета, који поступно креирају и реализују кореографи и шефови балета Александар Фортунато, Нина Кирсанова, Маргарита Фроман, Пиа и Пино Млакар, Борис Књазев, Анатолије Жуковски, развија се и обогаћује, а чине га дела светски познате балетске литературе - *Жизела* Адолфа Адама, *Копелија* Леа Делиба, *Успавана лепотица*, *Лабудово језеро* и *Крцко орашчић* Петра Иљича Чајковског, те Глазуновљева (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в) *Рајмонда*, Бородинове (Александр Порфирьевич Бородин) *Половецке игре*, Веберов (Carl Maria von Weber) *Позив на игру* као и балети двадесетог века *Посвећење пролећа* и *Жар птица* Игора Стравинског, *Тророги шешир* Мануела де Фаље (Manuel de Falla), *Дафне и Кло* (Daphnis et Chloe) Мориса Равела (Maurice Ravel). Када су у питању прва домаћа остварења балетске музике и њихова реализација онда треба поменути премијере Барановићевих балета (Крешимир Барановић) *Лицитарско срце* из 1927. године и *Имбрек з носом* из 1937. године у премијерним кореографијама Маргарите Фроман, док у балету *Ђаво на селу* Франа Лотке, Пиа и Пино Млакар уводе нов дух и модернији израз. У првим представама тог периода солисти и кореографи су били

[394] Оба балета су из кореографског опуса Михаила Фокина.
[395] Балет је представљен као део целовечерњег музичког спектакла под називом *1002. ноћ* у оквиру којег су организовани костимирани бал и модернистичка изложба.

углавном уметници руског порекла, да би ускоро почела да се развија и генерација балетских уметника рођених на нашем тлу[396].

Најзначајније послератно остварење је балет *Охридска легенда* Стевана Христића чији је први чин изведен 1933. године у Народном позоришту, да би четрнаест година касније био премијерно изведен као четворочини целовечерњи балет у кореографији Маргарите Фроман. После режијских и кореографских поставки Нине Кирсанове и Маргарите Фроман, у годинама које долазе примат преузима Димитрије Парлић чије се креације крећу од стилизације фолклорних плесних мотива у балетима *Лицитарско срце* Крешимира Барановића, *Симфонијски триптихон* Петра Коњовића, *Охридска легенда* Стевана Христића, преко кореографисања симфонијских дела у музичко-сценским делима *Симфонија* Жоржа Бизеа (Georges Bizet), *Шестој симфонији* Петра Иљича Чајковског и синтезе класичног и модерног израза у балетима *Ромео и Јулија* Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев), *Чудесни Мандарин* Беле Бартока (Bela Bartok)[397].

Поред редовног репертоара у Балету Народног позоришта, Фестивала кореографских минијатура, делатности балета у оквиру Опере и театра „Мадленианум“, Београд је од 2004. године, сваког пролећа и светска престоница балета захваљујући „Београдском фестивалу игре“ који доводи најпрестижније светске балетске трупе. Такође, током двадесет година, у периоду од 1994. до 2014. године у Београду је објављиван специјализовани часопис посвећен уметничкој игри „Орхестра“ (*Orchestra*) и садржао је приказе балетских представа и фестивала, гостовања трупа, информације о такмичењима, портрете балетских уметника и теоријске расправе о уметничкој игри.

[396] Наташа Бошковић, Аница Прелић, Ната Милошевић, Марина Олењина, Сима Лектић, Милош Ристић, Миле Јовановић.

[397] Током историје Београдског балета формирале су се и смењивале генерације обдарених солиста: Мира Сањина, Рут Парнел, Вера Костић, Катарина Обрадовић, Јованка Бјегојевић, Душанка Сифниос, Вишња Ђорђевић, Лидија Пилипенко, Бранко Марковић, Душан Трнинић, Милорад Мишковић, Боривоје Младеновић, Душан Симић, Константин Костујов, Константин Тешеа, Ашхен Атаљанц, Душка Драгићевић, Ана Павловић, Мила Драгићевић, Милан Рус.

<u>Најаве за штампу</u>

Понедељак 2. јануар, РТС 2 11.40

Ејфман балет: ***Ана Карењина***

Фасцинантни балет Бориса Ејфмана гостовао је у Београду са представом *Ана Карењина*, по роману Лава Толстоја и на музику Петра Чајковског. Кореограф кога сматрају једним од најбољих у свету, одабрао је четири метрополе за прославу свог 70. рођендана - Братиславу, Беч, Будимпешту и Београд. Користећи језик игре Ејфман у свом балету осликава драму жене која се поново рађа, истичући унутрашњу психолошку енергију.

У насловној улози играла је Марија Абашова, улогу Крењина - Олег Марков, Вронског - Сергеј Волобјев, уз бриљантне играче Ејфман балета из Санкт Петербурга.

Уредник емисије је Вера Арсеновић, редитељ Милан Кундаковић.

Уторак 3. јануар, РТС 2 11.52 ; реприза 7. јануар РТС 3 17.45

Петар Пан на леду

Најмлађи ће моћи да уживају у авантурама вечитог дечака, Петра Пана и његових другара Венди, Мајкла и Џона и да отпутују у магичну Недођију где ће срести Звончицу али и капетана Кука.

„Руске звезде на леду“ је трупа која постоји још од 1993. године и чине је руски професионални клизачи, некадашњи такмичари националних, европских, светских и олимпијских првенстава. Руске звезде на леду су до сада оживеле велики број бајки и опера на леду међу којима су *Фантом из опере, Кармен, Успавана лепотица, Пепељуга...*

У овом спектаклу са акробатским ефектима настаје нова димензија извођења на леду, у кругу од 360 степени, а чаролији доприносе и бројни сценски, светлосни и видео ефекти.

Уредник емисије је Вера Арсеновић, редитељ Петар Станојловић.

Четвртак 5. јануар, РТС 2 11.50

Руски царски балет

Руски царски балет основали су 1994. године Геминадас Таранда, солиста Бољшој театра, на иницијативу светски познате примабалерине Маје Плисецкаје која ја била почасни председник.

У овом ансамблу данас је више од четрдесет уметника из најбољих балетских школа Русије: Москве, Санк Петербурга и Перма. Делују под менторством угледних балетских учитеља, а на репертоару Руског царског балета су класична балетска дела и плесни комади савремених аутора. Богат репертоар, виртуозна плесна умећа чланова балетског ансамбла, као и бројна светска гостовања, сврставају овај ансамбл у сам врх светске балетске сцене.

На балетском спектаклу у Сава центру наступиће водећи солиста Руског царског балета Севелиова Лина, добитница бројних награда и вирутоз Нариман Бекзханов који 2005. године постаје водећи солиста Царског руског балета.

У првом делу ове представе на програму су одломци из балета композитора П.И.Чајковског *Лабудово језеро* и *Болеро* Мориса Равела. У наставку програма емитујемо и други део у коме су одломци из балета *Кармен* композитора Родиона Шчедрина који је овај балет посветио својој супрузи, легендарној балерини Маји Плисецкаји.

Балет *Кармен* настао је на основу Бизеове опере *Кармен*. Причу о љубави и страсти између шпанца Дон Хозеа и циганке Кармен, композитор је прилагодио плесном изразу, употребивши искључиво гудаче и велики број удараљки. Кореографију *Кармен* осмислио је кубанац Алберто Алонсо 1967. године, уз истицање психолошке драме која се у оперској причи одвија између Дон Хозеа и превртљиве лепотице Кармен.

То дело је исте године изведено у московском Бољшој театру, а изврсна прихваћеност од стране публике омогућила је опстанак на балетским позорницама широм света, до данашњег дана. Дело је обележено разорном снагом женске сексуалности, као и најнижим људским страстима као што су љубомора и мржња.

Табела 10

Попис балетских снимака и емисија коришћених за анализе

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Pas de deux	13.00	1040/IF	Продукција ТВ Канада	Експериментална балетска емисија канадске телевизије.	26.09.1973. 22.00-22.14
Руски класични балети	47.30	1714 F 35m	Продукција СССР	Одломке из популарних балета П.И. Чајковског – *Лабудово језеро,Успавана лепотица* и *Крцко Оршчић* изводе солисти балета Лењинградског академског театра опере и балета „Киров“.	16.10.1974.
Алегро и Адађо за примабалерину	17.00	3323	Уредник: Срђан Барић Редитељ: Срба Божиновић	Балетске етиде на музику другог и трећег става концерта за оркестар Беле Бартока у кореографији Вере Костић. Играју: Душка Сифниос и Боривоје Младеновић.	4.08.1975.
Петрушка	34.00	2322	Продукција Западна Немачка	Балет *Петрушка* Игора Стравинског изводи луткарско позориште из Будимпеште.	15.09.1975.

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Во на крову	71.45	01410	Продукција Француска Редитељ: Жан Кристоф Аверти	Емисија Француске телевизије посвећена развоју уметничког живота у Француској у првим деценијама 20. века, у којој је приказан и балет *Во на крову* (1919) истакнутог представника француске „шестори-це“, Даријуса Мијоа. То је необична и бучна оркестарска фантазија на бразилски фолклор за коју је Кокто написао исто тако необичан либрето.	8.10.1977. 20.30
Записи о Хофмановим Причама	59.30	2254/82	Уредник: Гордана Ђурђевић Редитељ: Петар Цвејић	Документарни филм о стварању балета *Хоф-манове приче* на музику Жака Офенбаха, на сцени Народног позо-ришта у Београду. Камера Телевизије Бео-град пратила је рад кореографа Питера Да-рела, госта из Шкотске, са ансамблом балета Народног позоришта у Београду, од првих про-ба до премијере. На крају емисије при-казано је неколико фрагмената снимљених приликом премијерног извођења.	9.06.1982. 21.30

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Бановић Страхиња	44.00	3061	Уредник: Гордана Ђурђевић Редитељ: Славољуб Стефановић Раваси	Балет на музику Зорана Ерића према либрету и у кореографији Лидије Пилипенко. У главним улогама: Марија Јанковић, Раде Вучић, Душан Симић, Соња Дивац, Владимир Логунов и ансамбл балета Народног позоришта у Београду. Музику изводи: Симфонијски оркестар РТБ, диригент Душан Миладиновић.	14.02.1984. 20.00
Симфонијски триптихон	24.40	3743	Уредник: Гордана Ђурђевић Редитељ: Славољуб Стефановић Раваси	Музика Петра Коњовића послужила је као база за балетски покрет класичног стила. Удаљавајући се од фолклора кореограф Владимир Логунов покушао је да са ансамблом балета Народног позоришта у Београду и солистима подржи симфонијску боју саме музике. Музичку основу, Симфонијски триптихон Петра Коњовића изводи Симфонијски оркестар РТБ.	27.04.1984. Први програм 20.00

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Ромео и Јулија	87.33	А-03378	СССР Мосфилм	Филм совјетске производње рађен према истоименом балету Сергеја Прокофјева. Улоге:Галина Уљанова и Јуриј Жданов уз балетски ансамбл и оркестар Бољшој театра. Диригент: Г.Рождественски Кореограф: Л.Лавровски	2.12.1984.
Чаробна фрула	148.27	01957 01781	Француска Телевизија	Један од највећих кореографа данашњице, Морис Бежар, поставио је балет на музику Моцартове опере *Чаробна фрула,* која је доживела велики број екранизација.	7.06.1986. Други програм 20.00
Сећање на Лењинград	85.54	А-01835		*Сећање на Лењинград* је представа ансамбла „Бежаров балет – Лозана“. Ова кореографска поставка великог Мориса Бежара изазвала је полемике у балетском свету. То је била прва премијера нове Бежарове трупе, после његовог раскида	28.10.1989. Други програм 20.00

				са „Балетом 20. века“ из Брисела, ансамбла са којим је постигао велике успехе и славу широм света. *Сећање на Лењинград* је нека врста сновиђења и то мање на сам град на Неви, а више на знамените личности из његове политичке и уметничке прошлости (на Петра Великог, Чајковског, Лењина). Сви они се не појављују хронолошки, не по неком реду, већ искључиво по жељи Бежарове маште. Играју: Хорхе Дон, Ксавијер Ферла, Морис Куше, Жил Ромен.	
Оловна ноћ	65.08	А-0501	Бета филм Немачка	По мотивима истоименог романа Ханс Хени Јана, редитељ Петер Вајгл је са познатим камерманом Јарославом Кучером и кореографом Хајцом Шперлимом, на музику Ханс Јурген Босеа, остварио је интересантну визију овог модерног балета. Солисти: Лубомир Кафка, Магдалена Ваширова, Мишел Бајн, Габор Кевенхази, Петр Сова.	15.01.1991. Други програм 20.00

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
А. Скрјабин ***24 прелида***	32.00	А-2802	Уредник: Зоран Христић Редитељ: Александар Мандић	Познати сарајевски кореограф Славко Перван направио је једну балетску визију у којој учествују: Дубравка Милутиновић,Маја Ковачевић, Саша Адамовић, Милица Антић, Ненад Јеремић, Михајло Ђурић, Светозар Адамовић .	18.09.1991. Први програм 22.05
Кармен на леду	72.42	А-0311	Продукција Велика Британија	На транскрипцију Бизеове опере *Кармен* за Бечки симфонијски оркестар, остварен је балет на леду у извођењу најеминентнијих уметничких клизача, бивших светских првака: Катарине Вит, Брајана Боитане и Брајана Орсера.	1.01.1992. Први програм 10.00
Л.Минкус ***Дон Кихот***	85.50	А-03666	Продукција САД	Представа из Метропо-литен опере у Њујорку у којој наступају: ансамбл Америчког балета и солисти: Синтија Харвеј, Михаил Баришњиков, Ричард Сефер, Брајан Адамс.Кореограф: Михаил Баришњиков.	24.06.1992. Други програм 20.00

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Бљештави сјај балета	85.29	А-014	Уредник компилације Драган Ценерић	Најлепши делови балета *Спартак, Дон Кихот, Узалудна предострожност, Лабудово језеро* у извођењу балетских ансамбала Ковент гардена, Америчког балета, Бољшој театра и Киров балета са солистима.	25.12.1993. Други програм 20.15
А. Адам Жизела	84.14	А-0561	Производња Канада	Учествује Национални балет Канаде са солистима: Карен Кејн и Френком Аугустином.	
Успавана лепотица	86.51	А-04698	Производња Канада	Балет П.И. Чајковског у извођењу Националног балета Канаде и солиста: Рудолфа Нурејева и Веронике Тенант. Коментар: Рудолф Нурејев.	
Иван Грозни	85.36	А-0408	Производња Мосфилм	Балет Сергеја Прокофјева у извођењу ансамбла Бољшој театра и солиста: Јурија Владимирова, Наталије Бесмертнове, Бориса Акимова. Кореограф: Јуриј Григорович, диригент: Аљгис Жиурајтис.	

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
40 година после: ***Чудесни мандарин*** ***(документарна емисија)***	48.12	AS-270	Уредник: Снежана Николајевић Редитељ: Михаило Вукобратовић	Године 1997, поводом *Светског дана игре,* Музичка редакција ТВ Београд реконструисала је до детаља балет *Чудесни мандарин* Беле Бартока. Овај балет је 1957. године на београдску сцену поставио Димитрије Парлић и са њим је београдски балет годину дана касније у театру Нација у Паризу направио значајан продор на светску сцену. Ту кореографију пренела је младим играчима Душка Сифниос, прима-балерина која је четири деценије раније била главни протагониста овог балета. Сценографија и костими изведени су према скицама Душана Ристића, а телевизија је забележила рад на реконструкцији кореографске поставке и балета у целини. Ова емисија која садржи два сегмента - процес рада на балету и сам балет, била је део званичне такмичарске конкуренције на престижном телевизијском фестивалу „Златни Праг“.	13.04.1997.

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
40 година после: ***Чудесни мандарин*** ***(балет)***	33.00	AF – 537	Уредник: Снежана Николајевић Редитељ: Михаило Вукобратовић	Реконструисан балет	13.04.1997.
Балетски дивертисман-Нежне ноте Шостакович	30.00	A-04256	Уредник: Гордана Ђурђевић	Одломци из балета „Златно доба“ Дмитрија Шостаковича у кореографији Јурија Григоровича. Емисија садржи најлепше нумере које играју:Наталија Бесмертнова, Татјана Голикова, Ерек Мукамедов и Геминадас Таранда.	29.10.1998.
Балетски дивертисман: ***Од Петруњеле до Пепељуге***	30.10	A-04255	Уредник: Гордана Ђурђевић	Кореографије Вере Костић	4.11.1997.
Балетски дивертисман:У ритму валцера	27.20	A – 05394	Уредник: Гордана Ђурђевић	Балетске нумере у ритму валцера	20.06.1998.

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Балетски дивертисман: ***Игра у двоје*** ***(Pas de deux)***	28.50	А-05394	Уредник: Гордана Ђурђевић	Избор најатрактивнијих дуета чувених балетских уметника. Играју: Маја Плисецкаја, Галина Уланова, Душка Сифниос, Јуриј Жданов, Паоло Бертолучи и други.	11.06.1998.
Балетски дивертисман: ***Лидија наше младости***	24.00	А-05042	Уредник: Гордана Ђурђевић	Неколико инсерата из најпознатијих улога примабалерине Лидије Пилипенко.	14.06.1998.
Балетски дивертисман: Жар птица европске сцене – Душка Сифниос	29.18	А-04256	Уредник: Гордана Ђурђевић	Инсерти из балета у којима је играла балерина Душка Сифниос.	21.01.1999.
Балетски дивертисман: ***Балетске визије Мире Сањине***	24.20	А-05042	Уредник: Гордана Ђурђевић	Улоге које је тумачила Мира Сањина.	5.02.1998

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Балетски дивертисман: ***Шпанија као*** ***инспирација***	42.40	AF-540	Уредник: Гордана Ђурђевић	Инсерти из балета Де Фаље, Албениза, али због тематике и Бизеа и Равела, све у служби дочаравања шпанског колорита, ритма и покрета.	30.06.1997.
Балетски дивертисман: ***Из опуса*** ***српских ком-позитора***	38.30	A-04769	Уредник: Гордана Ђурђевић	Балети на музику Стевана Христића, Петра Коњови-ћа, Станојла Рајичића, Зо-рана Ерића.	18.12.1997.
Балетски дивертисман: ***Игор Стравински-*** ***Ватромет***	35.30	A-04255	Уредник: Гордана Ђурђевић	Колаж балетске музике Игора Стравинског повезан музиком из „Ватромета“.	20.11.1997.
Балетски дивертисман: ***Аполон у покрету***	36.25	A-04921	Уредник: Гордана Ђурђевић	Емисија је посвећена ба-летским играчима, а нуме-ре не афирмишу само игру већ и лепоту мушког тела.	26.03.1997.

Назив емисије	Трајање	Број траке	Аутори	Садржај	Емитовање
Балетски дивертисман: ***Адађо за Вишњу***	37.42	A-04921	Уредник: Гордана Ђурђевић	Колаж најлепших балетских нумера из ТВ стваралаштва са примабалерином Вишњом Ђорђевић. Нумере су повезане фотосима из приватног живота балерине, као и сцене шминкања за наступ.	19.02.1997.
Балетски дивертисман: ***Балет у белом***	41.18	AF-540	Уредник: Гордана Ђурђевић	Популарне нумере тзв. “белог балета“ (*Силфиде*, *Лабудово језеро*, *Смрт лабуда*, *Жизела*) у интерпретацији страних балетских уметника.	30.04.1997.

Табела 11:

Балети произведени у Телевизији Београд

Назив	Број траке	Трајање
М. Милојевић - ***Собарева метла***	4474	28.40
С. Хабић – ***Пепељуга***	D – 11111	34.13
П. Коњовић – ***Симфонијски триптихон***	A- 05462	24.40
М. Логар – ***Златна рибица***	A- 01910	37.57
З. Христић – ***Даринкин дар***	A- 02477	46.48
Д. Радић – ***Балада о месецу луталици***	A- 0129	42.05
Р. Камбасковић – ***Флуиди***	2472	21.30
З. Ерић – ***Иза сунчевих врата***	K-80	16.00
З. Ерић – ***Бановић Страхиња***	A- 073	42.55
А. Скрјабин – ***24 прелида***	A – 2802	32.00
А. Дворжак – ***Словенске игре***	A- 01989	25.57
В. Трајковић – ***Моје тело и ја***	A- 0948	14.46
И. Јевтић – ***Маска црвене смрти***	A- 01376	30.17
К. Бабић – ***Калемегдански дивертименто***	A- 528	20.48

РЕЧНИК

- **Амерички план, америкен** - обухвата човекову фигуру сниману од колена навише. То је план акције.
- **Врло крупни план** - кадар човекове главе исечене на челу и бради, са нагласком на очима.
- **Горњи ракурс** - Положај камере за снимање призора посматраног од горе према доле.
- **Далеки или екстремни тотал** - широк план којим је обухваћен читав простор.
- **Детаљ** - филмски план који обухвата делић неког предмета или део људсек главе (само очи или уста).
- **Digest енгл.** – скраћена верзија писаног материјала.
- **Доњи ракурс** - положај камере за снимање призора посматраног одоздо према горе.
- **Дупла или двострука експозиција** – техника у којој се преклапају два или више призора унутар истог кадра.
- **Fast motion (енгл.) –** убрзани покрет
- **Књига снимања** - запис у коме је сценарио разрађен у оном облику на темељу кога се приступа снимању.
- **Крупни план** - обухвата снимање човекове главе са деловима рамена.
- **Награ** - серија портабл професионалних аудио снимача који се напајају уз помоћ батерије.
- **Нормалан ракурс** - положај камере у висини човекове фигуре, најчешће у висини очију.
- **Online** - на мрежи, на интернету.

- **Оф (енгл. Off)** - спикерски, презентерски или саговорников текст који није синхрон са сликом, већ се одређени кадрови, или њихов дужи след користе за „покривање“, односно наслојавање на њега.

- **Master shot (енгл.)** - комплетна сцена се снима у једном кадру од почетка до краја у најширем плану којим се обухвата комплетна акција и сви актери. Остали планови снимају се накнадно.

- **Монтажа на рез** - моментална промена једног кадра у други и представља најлепши и најдинамичнији прелаз између кадрова. Рез је најстарија и најпримитивнија транзиција, али је и даље најпопуларнија.

- **Објективни кадар** - кадар који би и гледалац видео да се налази на месту снимања.

- **Пиплметар (енгл. People meter)** - уређај за електронско мерење гледаности телевизијског програма, који омогућава анализу гледаности по минутима током 24 сата дневно.

- **Ракурс** - положај камере у односу на објекат који снима.

- **Rating (енгл.)** - просечно гледалаца. Представља просечну гледаност у сваком минуту трајања емисије.

- **Reach (енгл.)** - укупан број гледалаца старих четири и више година који су бар на један минут гледали наведену емисију.

- **Remote (енгл.) контрола камере** - даљинска контрола камере.

- **Revers motion (енгл.)** - враћање покрета у назад.

- **Share (енгл.)** - удео у ТВ аудиторијуму. Просечно процентуално учешће гледалаца одређене емисије, у укупној популацији која је у том времену гледала било који ТВ програм.

- **Slow motion (енгл.)** - успорени покрет

- **Still frame (енгл.)** - замрзнути кадар

- **Средњи план** - човек је обухваћен у целини и у њему се приказује већи број личности.

- **Средње крупни план** - обухвата фигуру човека снимљену до појаса.

- **Субјективни кадар -** приказује оно што види протагониста филма.

- **Тотал или општи план** - нешто је ужи план од широког тотала.

- **Total TV Ratings (енгл.) -** укупни ТВ аудиторијум. Исказан је у хиљадама и у процентима укупне популације која је у то време гледала било који ТВ програм у Србији.

- **TV Mediaoutput –** телевизијски, медијски садржај од најавне до одјавне шпице.

- **Уншарф (нем. Unscharf) -** неоштар, мутан, нејасна слика. (Израз који се примењује у филмском и телевизијском језику).

- **Фар (нем. Fahr)** - вожња камере (по шинама)

- **Хај ки (енгл. High Key) -** у телевизијском језику - „све бело“ је слика сачињена од превасходно светлих тонова, без тамних сенки.

- **Хрома ки (енгл. Chroma Key)** - електронски ефекат који се користи у телевизији у боји. Замењује сценографију и појефтињује производњу програма. На најчешће плавој позадини, у студију са сведеним елементима, емитује се слика или видео материјал. То се постиже мешањем два видео сигнала, при чему се једнобојна позадина у једном видео сигналу замењује неким другим видео сигналом. Важно је да се боја позадине не налази на објектима или учесницима у предњем делу сцене.

- **Web TV –** Интернет телевизија

Биографија

Силвана Грујић је дипломирала клавир и музикологију на Факултету музичке уметности у Београду. Магистрирала је Студије филма и медија на Факултету драмских уметности у Београду.

Запослена је као уредник у Музичкој редакцији РТС од 1992. године, а од 2016. је Одговорни уредник Музичке редакције РТС.
Аутор је бројних телевизијских музичких емисија и серијала: *Ад либитум, Свет је музика, А темпо, Портрети музичких уметника.*
Уредник је и коментатор преноса великих музичких и медијских догађаја као што су *Новогодишњи концерт Бечке филхармоније, Концерт летње ноћи из Шенбруна, Еуросонг, Дечја песма Евровизије.*

Била је члан РТС тима за реализацију ТЕМПУС пројекта на Факултету музичке уметности, представник је РТС у оквиру међународне групе "EBU Music and Dance Experts", излагала је радове на научним скуповима и учествовала на трибинама.

Аутор је и реализатор програма стручног усавршавања које је одобрио ЗУОВ.