

## UVOD

Osnovana 1951. godine u okviru medijske kuće Radio Beograd, Produkcija gramofonskih ploča Radio televizije Beograd/Radio televizije Srbije (u daljem tekstu PGP)<sup>1</sup> jedna je od nekoliko diskografskih kuća koje su bile aktivne na području Socijalističke federativne republike Jugoslavije (SFRJ). Pored Jugotona i Založbe kasete in plošč Radio televizije Ljubljane, PGP je bila institucija čija je produkcija nosača zvuka bila značajan deo javnog i kulturnog prostora države, te je jasno da je svojom ponudom uticala na oblikovanje muzičke scene i formiranje muzičkog ukusa. Iako su u PGP-u bili zastupljeni raznovrsni muzički žanrovi, poput džez, zabavne, rok i novokomponovane narodne muzike, masovne pesme i drugih, moje istraživanje zadržava se na produkciji umetničke muzike. Dakle, kao što ne obuhvata celokupnu produkciju nosača zvuka u zemlji, istraživanje nije zamišljeno ni kao 'portret' PGP-a, uz pregled ukupne delatnosti, već se fokusira na jednu granu te delatnosti.

Cilj rada jeste da se na osnovu odabranog uzorka razume delovanje institucije poput PGP i njen uticaj na predstavu o tome šta reprezentativna (u ovom slučaju umetnička) muzika jeste u određenoj kulturi. Mada plasiranje umetničke muzike na nosačima

---

<sup>1</sup> Koristiću samo skraćenicu PGP, umesto PGP RTB/PGP RTS pošto se u toku perioda o kome ću pisati menja i naziv institucije (Radio televizija Beograd postaje Radio televizija Srbije). Promena naziva Radio Beograd u Radio televizija Beograd izvršena je 1958. godine, kada je pokrenuta televizijska mreža.

zvuka navodi na pomisao da njihov sadržaj čine 'proverena' dela 'neprolazne' i 'neupitne' vrednosti, pitanja koje se nameću jesu: na koji način se određena dela prepoznaju kao takva i kako se formira diskurs o toj vrednosti, odnosno, kako se vrši odabir repertoara, sadržaja, dela? Odgovore na ova pitanja tražim kombinujući arhivsko istraživanje, uvid u dokumentaciju PGP-a i u izvesnoj meri aktuelne napise u štampi odgovarajućeg perioda, u okviru interdisciplinarnog muzikološkog istraživanja koje uvodi određene postavke institucionalne teorije umetnosti i socioloških pristupa muzici tamo gde se to pokazalo neophodnim za razumevanje problema koji su tema ove studije. Pojmovi koje smatram važnim za ovo istraživanje su: institucija, paradigma umetničke muzike, kanon, industrija muzike, diskografija, kulturna politika. Pretpostavka od koje polazim, oslanjajući se na uvid u materijal, jeste da se dominantni diskurs kulturne politike, zatim paradigma zapadno-evropske umetničke muzike i razvijanje tržišne logike u proizvodnji nosača zvuka (u uslovima socijalizma specifičnim za Socijalističku federativnu republiku Jugoslaviju/Saveznu Republiku Jugoslaviju)<sup>2</sup> prelamaju kroz delovanje institucije i sadržaje koje plasira. Drugim rečima, pretpostavka je da se na osnovu uvida u to šta je tačno izdavano i na koji način je plasirano, mogu razumeti međusobni odnosi navedenih pojava i shvatiti mehanizmi delovanja koji dovode do prepoznavanja određenog korpusa muzike kao važnog za kulturni kontekst koji je u ovom slučaju u pitanju.

Naslov knjige se nametnuo kao slikovita formulacija za više problema razmatranih tokom istraživanja. Na prvom mestu, formulacija *the best of* jeste vezana za muzičku industriju i na karakterističan način upućuje na odabir sadržaja ostvaren na jednom izdanju. Iako prevashodno vezana za popularnu muziku, ona se može sresti i kada je umetnička muzika u pitanju, pa tako i na jednom licencnom izdanju objavljenom u PGP-u. Upotreba te formulacije

<sup>2</sup> U daljem tekstu SFRJ, odnosno, SRJ.

u kontekstu umetničke muzike, uz još neke primere, ukazuje na strategije popularizacije sprovedene sa namerom da se umetnička muzika učini atraktivnijom za potencijalne kupce ploča, a takve namere i njihov efekat razmatrani su u okviru rada. Međutim, formulacija *the best of*, odnosno, 'najbolje od', može takođe da posluži i kao metafora za druge probleme razmatrane u radu. Formiranje kanona zapadno-evropske umetničke muzike predstavlja odabir reprezentativnih dela, onih koja se u određenom trenutku razumeju kao 'najbolje od' ukupne muzičke produkcije, onih u koja se upisuju određene vrednosti. Kao takva, ova dela su uključivana u repertoare koncerata, koji, o čemu će biti raspravljano u radu, figuriraju kao 'muzeji' muzike, odnosno, prostori u kojima se reprezentativna dela posvećeno slušaju. Takođe, u kontekstu koncepta demokratizacije kulture i socijalističkoj kulturi svojstvenog (bar kako se zaključuje iz razmatranih napisa), 'prosvetiteljskog' napora da se publika 'edukuje', umetnička muzika, ali i visoka umetnost uopšte, nude se kao 'ono najbolje' što društvo, kada je kultura u pitanju, može i treba da pruži. Isto tako, formiranje lokalnog kanona, odnosno, podrška konstruisanju lokalnih tradicija umetničke muzike putem serija antologija i sličnih izdanja, pruža pregled 'najboljeg od' domaćeg umetničkog stvaralaštva, onih dela koja, prema rečima nekadašnjeg direktora PGP-a Stanka Terzića, „treba da ostanu trajnije zapisana” na ploči.<sup>3</sup>

Produkcija umetničke muzike u PGP-u obuhvatala je domaća i licencna izdanja, pa se izdavaštvo može pratiti kroz te dve linije. Dok je ostvarivanje prava na produkciju i distribuciju licencnih izdanja pružalo publici mogućnost za kupovinu snimaka eminentnih inostranih izvođača i pokrivalo značajan deo repertoara, domaća produkcija je doprinosila stvaranju lokalnog kanona i afirmisanju aktuelnih izvođača sa prostora SFRJ. U tom smislu, u radu se te dve linije prate paralelno i problematizuju na odgovarajuće načine.

<sup>3</sup> B. Veljković, „Intervju sa Stankom Terzićem“, u: *Informator RTB*, 1986, 4.

Vremenski okvir koji istraživanje obuhvata proteže se od osnivanja PGP-a do 2000. godine, s tim da se, kada je konkretan uvid u materijal u pitanju, donja granica perioda pomera do 1968. godine, u kojoj je datiran najstariji pronađeni dokument. Kao gornja granica uzet je kraj XX veka, s tim da je fokus interpretacije pre svega na izdavaštvu u doba socijalizma, dok primeri iz poslednje decenije XX veka pružaju uvid u produkciju umetničke muzike u drugom društveno-političkom kontekstu i u okviru izmenjenog kulturnog modela. Činilo se svrsishodnim uključiti upravo ovaj period promena u istraživanje, iako bi možda bilo logično očekivati da se istraživanje zaključi sa godinama raspada Jugoslavije. Naime, uvid u dešavanja devedesetih godina pruža mogućnost poređenja sa onim što je bilo ranije i ide u prilog pretpostavki da se na osnovu izdanja mogu čitati preseći uticaja koji formiraju politiku institucije i stavove koje ona svojim izdanjima zastupa.

Sagledavanje izdavaštva nosača zvuka PGP-a ne bi bilo moguće bez obimnog arhivskog rada, sprovedenog u toku školske 2012/13. godine. Ova dokumentacija ranije nije bila predmet interesovanja muzikologa, pa stoga uvid u nju predstavlja prilog dosadašnjim muzikološkim istraživanjima. Prvi problem koji se javlja u pokušaju razmatranja izdavaštva umetničke muzike PGP-a jeste činjenica da u ovoj kući ne postoji baza podataka u kojoj se nalaze informacije o odgovarajućim izdanjima. Ne samo da ne postoji digitalna baza podataka, već ni podaci koji se nalaze u štampanim i korićenim knjigama sa dokumentacijom nisu arhivirani (nisu zavedeni hronološki, a često u dokumentima nedostaju ključni podaci poput godine izdanja). Ovo istraživanje je zbog toga bazirano na primarnim izvorima (podacima pronađenim direktno u instituciji koja je u pitanju) koje predstavlja dostupna dokumentacija o izdanjima. S obzirom na to da nisam naišla na podatak da postoji celovit katalog svih izdanja umetničke muzike, iako sam imala uvid u kataloge štampane u komercijalne svrhe devedesetih godina pa

nadalje, koji predstavljaju sekundarne izvore,<sup>4</sup> interna dokumentacija institucije predstavljala je glavni izvor podataka za istraživanje.

Napominjem da formulaciju ‘arhiv PGP-a’ koristim uslovno, s obzirom na to da se ne radi o ogranku institucije u kome se odgovarajući način čuva i zavodi dokumentacija, iako su tokom istraživanja ovi procesi bili u toku. Najvažniji materijal koji se čuva u PGP-u jeste zvučni materijal (master snimci, odnosno, ‘nulte kopije’) svih izdanja, evidentiran u fonoteci. Iako su izdanja popisana te ih je moguće naći i na osnovu podataka koji se odnose na fonoteku, u dokumentaciji koja je bila osnov ove studije nalaze se podaci koji su štampani i na omotima ploča, te je ovaj tip dokumenata pružao znatno više informacija. Međutim, potrebno je napomenuti da ovakvo stanje podataka o nosačima zvuka nije nešto neobično i specifično samo za PGP. Na primer, kako objašnjava Džerom F. Veber (Jerome F. Weber), jedna od najvećih poteškoća pri istraživanju diskografije jeste ustanovljenje godine iz koje potiče snimak, jer ovaj podatak nije uvek bio objavljivan, ni dostupan istraživačima.<sup>5</sup> U ovom kontekstu, potrebno je osvrnuti se na razliku između diskografije, koja podrazumeva listu nosača zvuka (svih tipova, ne samo ploča) i katalogizacije izdanja. Dok ova druga kategorija podrazumeva spisak izdanja sa podacima koji se mogu pronaći na njihovim omotima, diskografija jeste mnogo detaljniji pregled, koji, na primer, može da se odnosi na identifikovanje različitih snimaka jednog izvođača ili na snimak objavljen na različitim nosačima i slično.<sup>6</sup> Pošto je moje istraživanje fokusirano na produkciju umetničke muzike PGP-a u celini, neću ulaziti u detalje koji se odnose na izdanja i držaću se onih osnovnih podataka koje sam pronašla u dokumentaciji, kao

---

<sup>4</sup> Pored ovoga, sekundarnim izvorima bi pripadale recenzije izdanja, kao i vodiči za kupce. Cf. Jerome F. Weber, „Discography”, Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, Oxford University Press, Oxford, 2001, 377–378.

<sup>5</sup> Ibid, 379.

<sup>6</sup> Ibid, 376.

što su: serijski broj izdanja,<sup>7</sup> naslov, ime kompozitora i izvođača, nazivi dela, godina izdanja i podaci o snimateljima i recenzentima. Kao što je već rečeno, ovi podaci nisu navedeni u svim dokumentima.

Dokumentacija je raspoređena u nekoliko knjiga. Pod 'knjigama' podrazumevam ukoričenu dokumentaciju, a ne uređene i publikovane informacije o izdanjima. Već sami naslovi ovih knjiga govore o načinu na koji se dokumenta čuvaju: „1977 do 1979 klasika“, „Klasična muzika II“, „1980 do 85 klasika“, „Ozbiljna 1987“, „1980 do 82 klasika licenca“, „Lic. i klasika 323 223 573“. Pritom, oznake godina koje se nalaze u naslovima, ne znače da se samo izdanja iz tih godina nalaze u knjigama. Na primer, u knjizi „1977 do 1979 klasika“, nalaze se podaci o izdanjima iz čitave osme decenije, ali i o izdanjima iz šezdesetih i osamdesetih godina. Od 1988. godine, podaci su vođeni urednije, te su informacije o umetničkoj muzici razdvojene po godinama izdanja. Kako je već pomenuto, donja granica istraživanja bila je uslovljena dostupnim materijalom. Pošto u knjigama u kojima je sabrana dokumentacija nije bilo dokumenata koji se odnose na period sedme decenije XX veka, te da ni u fonoteci nisu pronađeni neophodi podaci, donju granicu vremenskog okvira koji studija obuhvata odredila sam na osnovu najstarijeg pronađenog dokumenta koji mi je bio dostupan. Podaci koji se odnose se na umetničku muziku domaćih stvaralaca nalaze se u tabelama u prilogu. S obzirom na pretpostavljenu ulogu koju izdavanje umetničke muzike na nosačima zvuka ima za formiranje kanona, smatrala sam da je važno da podaci o domaćim izdanjima i njihovom sadržaju budu istaknuti u prilogu, zbog njihovog mogućeg značaja u kontekstu daljih proučavanja lokalnih muzičkih praksi.

---

<sup>7</sup> Serijski broj se sastoji od slova i brojeva, a svaka izdavačka kuća ima svoj sistem obeležavanja. Cf. Jerome F. Weber, op. cit, 378. Licencna izdanja dobijaju broj izdavačke kuće koja je ostvarila pravo na tu licencu, što znači da se isti snimak može pronaći u različitim zemljama pod različitim brojem (cf. ibid.), što otežava prikupljanje podataka istraživačima koji se, na primer, bave diskografijom jednog izvođača i zanimaju ih sva izdanja jednog snimka objavljenih u različitim zemljama.

Kada je u pitanju terminologija, odlučila sam se za pretežnu upotrebu termina umetnička muzika, iako u tekstu figuriraju i termini 'ozbiljna' i 'klasična' muzika. Svaki od njih ima svoja ograničenja i nosi izvesne probleme. Termin 'ozbiljna' muzika direktno je vezan za ustanovljavanje paradigme zapadno-evropske umetničke muzike i definisanje koncertnih repertoara početkom XIX veka u kojima su dela 'ozbiljnih' kompozitora, poput Betovena (L. van Beethoven) i Mocarta (W. A. Mozart), odnela prevagu nad ostvarenjima popularnih virtuoza njihovog doba. Termin 'klasična muzika' nije dovoljno precizan, jer se, strogo gledano, odnosi na muziku iz perioda klasicizma i navodi na to da se karakteristike ove muzike prepoznaju kao zajedničke za ukupan korpus muzike na koji se pod ovim terminom misli. On je omasovljen kao svojevrsna 'etiketa' (*label*) sa pojavom muzičke industrije. Obe formulacije ('ozbiljna' i 'klasična' muzika) korišćene su u okviru PGP-a. Termin umetnička muzika uobičajen je u muzikološkom diskursu. Okvirno, on se odnosi na period od XVIII do sredine XX veka (uz jedan deo savremenih praksi) sa izuzecima o kojima će biti reči i vezan je za paradigmu zapadno-evropske umetničke muzike. Međutim, termin umetnička muzika postavlja se u opozitni odnos sa popularnom i narodnom, odnosno, tradicionalnom muzikom, pri čemu se kao jedan od istaknutih problema uviđa upisivanje dodate vrednosti u ono što se označava kao umetnička muzika. Sa postmodernom, granice između umetničke i popularne muzike pokazale su se kao propustljive, dok je odnos sa narodnom ranije usvojen kao važan konstituent nacionalnog identiteta kada je reč o formaciji kakva je umetnička muzika. U vezi sa relacijama umetničko-popularno, kao posebno intrigantan za ovu studiju nameće se diskurs o popularizaciji umetničke muzike, koji nije bio vezan isključivo za socijalistički kontekst, ali je u njemu imao donekle istaknuto mesto i upućivao na svojevrsnu 'misiju' kulturnih delatnika da približe 'masu' kulturi.

Knjiga je strukturana u pet poglavlja, uključujući uvod. U drugom poglavlju je predložen nastanak institucije PGP u okviru Radio televizije Beograd. Treće poglavlje posvećeno je društveno-političkom i kulturalnom kontekstu u kome je funkcionisala ova institucija, sa akcentom na pretpostavljenoj ulozi umetničke muzike u tom kontekstu, kako su o njoj pisali tadašnji radnici u kulturi. U četvrtom poglavlju se razmatraju paradigma zapadno-evropske umetničke muzike i problem formiranja kanona umetničke muzike, kao i plasiranje tog kanona putem sadržaja nosača zvuka. Taj sadržaj je razmatran u petom poglavlju, kroz nekoliko odeljaka koji predstavljaju predlog grupisanja izdanja i njihove moguće interpretacije. Poslednje poglavlje ima zaključni karakter i u njemu su, uz poređenje izdavaštva umetničke muzike u PGP-u u promenjenim društveno-političkim uslovima devedesetih godina sa onim iz prethodnih decenija, potvrđene pretpostavke o uslovljenosti tog izdavaštva funkcionisanjem institucije u određenom društveno-političkom i kulturalnom kontekstu.



## PGP: NASTANAK INSTITUCIJE U OKVIRU RADIO BEOGRADA

Pre Drugog svetskog rata, proizvodnja gramofonskih ploča u Srbiji nije postojala, a ploče su naručivane iz inostranstva i ta praksa nastavljena je u prvim posleratnim godinama.<sup>1</sup> Osnivanje PGP-a 1951. godine u okviru medijske kuće Radio Beograd<sup>2</sup> značilo je velike promene za izvođenje programa na ovoj stanici, a time, posledično, i na izgled medijske kulture u Srbiji.<sup>3</sup> Naime, na programima Radio Beograda emitovana je muzika koja je objavljivana u njegovoj matičnoj diskografskoj kući, a upravo zbog pripadnosti istom medijskom servisu, uticaj PGP-a na program Radio Beograda bio je znatan.<sup>4</sup> Ovaj uticaj očitovao se na taj način što su „izvođenja sada mogla biti trajno snimljena i stoga više puta emitovana, (a) izbor emitovane muzike postao je neuporedivo veći jer su za PGP RTB snimali i izvođači koji nisu nastupali na radiju“.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ђура Јакшић, „Грамофонске плоче у Србији“, оп. cit, 44.

<sup>2</sup> Више о настанку Радио Београда видети у: Биљана Срећковић, „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата“, *Нови звук, Интернационални часопис за музику*, бр. 29, Београд, 2007. 109–130; Jelena Arnautović, *Između politike i tržišta: Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*, Radio-televizija Srbije, Beograd, 2012.

<sup>3</sup> Jelena Arnautović, оп. cit, 60.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid, 61.

Tokom šeste decenije rad PGP-a je još uvek bio eksperimentalan i mahom su realizovane ploče sa snimcima iz fonda radija. U radionici za izradu ploča, na dve poluautomatske prese, radilo je ukupno pet radnika, a 1951. godine proizvedena je prva singl ploča.<sup>6</sup> Iduće godine (1952), snimljeno je oko 15 ploča za potrebe tržišta sa 78 obrtaja u minuti (o/m) i kapacitetom od tri minuta po strani. Na ovim pločama nalazio se kružni natpis „Jugoslovenske gramofonske ploče – Beograd – Hilendarska 2“ u čijoj osnovi je pisalo „Jugodisk“.<sup>7</sup> Međutim, u skladu sa promenama na svetskom tržištu, sredinom šeste decenije pojavljuju se EP (Extended Play) i LP (Long Play) ploče. Krajem iste decenije, 1959. godine, pokrenuta je obimnija proizvodnja.<sup>8</sup> Tada je objavljeno šest ploča sa muzikom različitih žanrova u tiražu od 15.000 primeraka, a među njima su, što je značajno za ovo istraživanje, kompozitori umetničke muzike zastupljeni na dve ploče. U pitanju su Ljubica Marić (kantata *Pesme prostora*) i Nikola Hercigonja (scenski oratorijum *Gorski vijenac*).<sup>9</sup> Kako navodi Đura Jakšić, „od samog početka posebna pažnja bila je posvećena snimanju dela srpskih i, šire, jugoslovenskih kompozitora“.<sup>10</sup> Ipak, te prve ploče bile su retke i izlazile su bez određenog plana.<sup>11</sup> Od 1959. godine, ploče nose oznaku PGP-RTB.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Ibid, 96.

<sup>7</sup> Opis sa sajta RTS-a. Cf.: <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.

<sup>8</sup> Na sajtu RTS-a navodi da su već ploče iz 1952. godine od 78 o/m bile namenjene tržištu. Ibid.

<sup>9</sup> Cf. Jelena Arnautović. op. cit, 96. U arhivskoj dokumentaciji PGP-a pronašla sam samo informaciju o postojanju ploče Nikole Hercigonje, te bi za dalja istraživanja svakako bilo potrebno potražiti još podataka o ploči Ljubice Marić.

<sup>10</sup> Ђура Јакшић, „Грамофонске плоче у Србији“, op. cit, 44. Među prvim snimcima su se, prema pisanju ovog autora, našle sledeće kompozicije: *Čele-kula* Dušana Radića, *Sonata* Josipa Slavenskog, *Rapsodija* Marijana Lipovšeka, pomenuti *Gorski vijenac* Nikole Hercigonje i *Šesta simfonija* Milana Ristića.

<sup>11</sup> Ibid, 44.

<sup>12</sup> Prva ploča koja je ponela ovu oznaku bila je ploča Đorđa Marjanovića. <http://www.rts.rs/page/rts/ci/pgp/story/1261/O+нама/538681/Историјат++ППП+РТС.html> pristupljeno 22.08.2013.