

TM	Г. XXXV	Бр. 4	Стр. 1353-1368	Ниш	октобар - децембар	2011.
----	---------	-------	----------------	-----	--------------------	-------

UDK 791.31:78.011.26]:316.722(497.11)

Оригинални научни рад

Примљено: 19. 8. 2011.

Марија Ћирић

Радио Телевизија Србије

Драмски програм Радио Београда

Београд

## НЕШТО ИЗМЕЂУ: ФИЛМ(СКА МУЗИКА) КАО ПОЉЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ/ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТИ \*

### Резиме

Текст говори о мултукултуралности/интеркултуралности из интердисциплинарне перспективе која подразумева увођење теорије филма и филмске музике у овај научни дискурс и демонстрира начин на који филмски систем оперише као поље репрезентације наведених појмова/појава. У контексту доминације културе визуелног, изазов је окренути се аудитивним просторима и доказати да они ништа мање успешно, чак далеко рафинираније откривају начине функционисања друштвених система. У том смислу, као полазиште овог рада послужило је опус једног од најупечатљивијих и најплоднијих српских композитора филмске музике, Зорана Симјановића, и остварења која је начинио у сарадњи са водећим српским/југословенским редитељима: *Нешто између*, *Мирис пољског цвећа* и *Сјај у очима* са Срђаном Карановићем, *Тито и ја* са Гораном Марковићем, *Лепота порока* са Живком Николићем и *Балкан Експрес* (1) са Бранком Балетићем.

**Кључне речи:** мултикултуралност, интеркултуралност, идентитет, филм, филмска музика

Предмет овог текста јесте расветљавање начина манифестовања мултикултуралности и интеркултуралности, али на начин који би обезбедио мање уобичајен увид у ове појмове/појаве. У том смислу, кретаћемо се кроз просторе уметничке праксе, односно, кроз филм као парадигматску уметничку дисциплину епохе којој смо сведоци.

---

marijamcivic@yahoo.com

\* Извори личне и финансијске помоћи односе се искључиво на аутора овог рада.

Филм сматрамо парадигматским стога што, попут савременог разумевања идентитета, подразумева сложен репрезентацијски систем који можемо да посматрамо/ослушкујемо као индивидуални пројекат у контексту многоструких могућности које друштво нуди за његово остваривање; чија теорија (а од краја шездесетих година прошлог века) и студије, подразумевају широко поље проучавања – од филма као медијског, комуникационог, естетског феномена и његове онтолошке, епистемолошке, гносеолошке природе све до анализе и теоретизације односа између филма као објекта/текста и друштва као контекста (видети Daković 2006, 293). Актуелизација звучног/музичког подсистема филма подстакнута је чињеницом да живимо у визуелној култури, те да се савремена теорија (уметности) радије бави сликовним садржајима, док је проблематизовање звучне димензије углавном у другом плану. Звук/музика ради дискретније али не и мање ефикасно и стога полазимо од хипотезе да се на примеру филмске музике у оквиру филмског система могу разматрати питања мултикултуралности/интеркултуралности и да садејство музике са сликом може пружити увид у мултикултуралне/интеркултуралне процесе. Речју, за музику у сложеним аудиовизуелним системима какав је филм, уобичајено се сматра да делује на психолошком, односно, на плану емоција. Она, међутим, оперише и на пољу представљања и, што је још битније, приповедања. Новија истраживања откривају нам управо наративна својства музике (Клаудија Горбман /Claudia Gorbman/, Рик Алтман /Rick Altman/, Мари-Терез Журно /Marie-Thérèse Journot/...). Музика у филму функционише као „наративни агенс” (Kalinak 1992, 30) и на својствен начин пласира додатне информације, „говори” наместо актера, неретко замењује вербални наратив<sup>1</sup>: у случају аутора чији ћемо опус разматрати, она твори како комплементаран тако и однос по принципима аналогije са осталим аспектима датог филмског организма. Имајући на уму приповедачка и представљачка својства музике, осврнућемо се на одређења мултикултуралности и интеркултуралности, на филм(ску музику) као поље мултикултуралних/интеркултуралних дејстава, на неспора-

<sup>1</sup> Као одговор на питање о томе шта музику чини сегментом наратије и шта условљава њену наративност, можемо да укажемо на чињеницу да музика (ни у својој „чистој” форми) не функционише изоловано, већ у датом контексту културе, што значи да је одувек носила културалне асоцијације. Већина тих асоцијација подлеже даљем кодирању и експлоатисању од стране друштвеног окружења. Она јесте, као било која уметничка форма, друштвени објекат, при чему је дискурс слушања структурисан од сложеног скупа односа између музике и слушаоца. Музика прати човека колико и говор, због чега је логично да претпоставимо да га је, на сличан начин, довела до својеврсне семиотичке компетенције која ће му омогућити да и музику „чита”, будући да својства инструментације, ритма, мелодије, хармоније формирају аутономан језик.

зум као полазиште комуникационих чинова, на место националног идентитета у оквирима мултикултуралног круга, на модел „нешто између”, јер овај модел, баш као и наслов Карановићевог филма говори о специфичностима мултикултуралних/интеркултуралних сусрета везаних за просторе Србије и бивше Југославије, за релације Истока и Запада, урбаног и руралног. Све то чинићемо путем пресека/паралелизма различитих теоријских промишљања актуелних последњих деценија, а на примеру анализе музике Зорана Симјановића у филмским остварењима везаним за водећа имена српске/југословенске кинематографије. Како партитуре филмова на чијим ћемо примерима демонстрирати облике репрезентације мултикултуралности/интеркултуралности нису сачуване (што, нажалост, није јединствен случај у српској филмској музици), нећемо бити у могућности да конкретним нотним примерима поткрепимо текст.<sup>2</sup> О мултикултуралности/интеркултуралности ћемо говорити на основу онога што се у датом филму чује као и сугестија које нам је дао сам композитор.

#### ОДРЕЂЕЊА МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТИ/ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТИ

Идентитет се односи на оно што људи мисле од себи, индивидуално или колективно, на начине на који се идентитет културално конструише. Савремена културална конструкција идентитета указује на могућност слободе избора, те за разлику од модерног концепта, постмодерни идентитет јесте непрекидно истраживање новог почетка. Односно, теорију и праксу мултикултуралности можемо посматрати као одговор на владавину модерних националиста у периоду модерног развоја западних друштава. Хибридна је кључни појам мултикултуралности: пракса која заступа хибридна требала би да заштити Другог и разлике међу културама тако што ће функционисати као фактор заштите од глобалне хомогенизације света. Хибридна је синкретизам култура. Опажајући, међутим, да у плуралним друштвима (Запада) нема онога „о чему се тако узвишено и патетично говори – дијалога између култура”, филозоф и социолог Жарко Паић усудиће се да каже да је овај концепт „пронађено (...) и изнуђено решење суживота култура у западним либералним демократија-

---

<sup>2</sup> Једини преостали писани (нотни) записи односе се на обраде тема из филмова *Лепота порока* („урбана” тема) и *Балкан експрес* (boogie тема), за женски хор (Симјановић их је урадио за Даринку Марић-Маровић и хор Collegium musicum). Наведене обраде се, међутим, значајно удаљавају од првобитне концепције теме, то јест, онога што чујемо у филмовима, што их чини неадекватним за илустрацију.

ма”, чија је „темељна значајка демократизација и недискриминација различитих култура у политикама националних држава у глобално доба” (Paić 2008).

Сличне проблеме код реализовања мултикултуралности приметно је још почетком деведесетих година прошлог века Жан Мари Доменак (Jean Marie Domenach), критикујући картезијанску природу савремене културе чија је најизразитија тежња укапање, интегрисање, асимиловање Другог/различитог. То значи да однос сегмента и целине не мора искључиво да буде третиран кроз сабирање и интеграције већ се може посматрати кроз призму двоструке сврховитости која подразумева присутност целине у сегменту исто као што је сегмент присутан у целини. Доменак конкретно предлаже замену мултикултуралности интеркултуралношћу будући да је први појам подразумева ништа друго до (неретко насилни) суживот култура, док други значи комуникацију, разговор између култура, формулу која обезбеђује „удруживање слобода” (Domenak 1991, 59–97). На сличан начин размишља и Кристијан Ђордано (Christian Giordano), када говори о акултурацији.<sup>3</sup>

У исто време, неоконзервативна струјања окривљују мултикултуралност за одбацивање европских класика и уопште, западне цивилизације као поља разматрања. Такво поимање мултикултуралности имплицира напад на идеју да, упркос нашим бројним међусобним разликама, као заједнички именоватељ поседујемо интелектуално, морално, уметничко наслеђе које сеже до античких Грка, Библије и које нас чува од одласка у варварство и хаос (видети Kimball 1990, 57). Такви ставови, међутим, одају изванредан степен параноје јер основна идеја мултикултуралности није напад на вредности европске традиције већ на еуроцентризам и његове стратегије произвољног инсистирања на преобраћању хетерогености у један оквир из ког Европу посматрамо као јединствен извор значења и центар гравитације света, као „онтолошку реалност за сенку остатка света” (Stam 2000, 269). Мултикултуралност виђена као еуроцентризам је, по Роберту Стаму (Robert Stam) (2000, 269),

„идеолошки субстрат или дискурзивни остатак заједнички за колонијалне, имеријалистичке и расистичке дискурсе, (...) облик преосталог мишљења које омогућава и структурише савремене праксе и репрезентације и након формалног краја колонијализма“.

Другим речима, то је модус мишљења и деловања који присваја културне и материјалне производе неевропских (или лиминалних

<sup>3</sup> По швајцарском етнологу и социологу Кристијану Ђордану појам акултурација је научнотеоријска и термилошка матрица наших данашњих културолошких настојања; сродан појму интеркултуралности (Ђордано 2001, 5–45).

европских) ентитета и истовремено пориче њихова достигнућа учвршћујући и глорификујући тиме сопствени значај и доминацију. Мултикултуралност би требало да критикује универзализацију еуроцентричних норми али то није увек случај.<sup>4</sup> Стога ће примери филмских партитура Зорана Симјановића бити занимљивији јер не нуде оно што заступници еуроцентризма желе да виде/чују, већ заступају оно што овај композитор сматра парадигматичним у просторима сопственог окружења. Модел овог композитора „нешто између” јер садржи принципе међусобно мање или више удаљених упоришта културе.

### *НЕШТО ИЗМЕЂУ – ПОЉЕ ИНТЕРКУЛТУРАЛНОГ СУСПРЕТА*

Партитура из филма *Нешто између* (редитеља Срђана Карановића из 1983. године), има огроман задатак јер треба да говори о мноштву значења ситуираних као „нешто између”: између Турске и Беча (или чак Њујорка), између капитализма и комунизма, између вина и соде (српски мушки ликови се чврсто држе „шприцера” који је „нешто између”), и коначно, између два мушкарца (главни женски лик симболичног имена, Ева, до краја не може да се одлучи да ли жели Марка или Јанка).

Прво појављивање теме јесте подражавање вергла (или циркуске музике – касније током филма открићемо да се то односи и на социјалистички „циркус” бивше Југославије), које је праћено кружним кретањем зоетропа, форме покретних слика и једне од претеча филма, који је такође „нешто између” фотографије и филма. У циљу подражавања музике која долази са вергла, Симјановић се послужио програмом/регистром адекватне боје – на синтисајзеру. Тему ситуира у такт 6/8 (да би музиком демонстрирао „зачаране кругове” у фабули композитор жели кружни покрет теме налик валцеру), формулише је као малу дводелну песму: певљиву мелодијску линију са једноставном пратњом датом кроз делимично акордско разлагање. Уз разлога позиционирања „између”, Симјановић тему конструише као функционалну,<sup>5</sup> јер је то начин да музика добије све потребне акултурацијске нијансе. Композитор тако ствара музику „размађијане реалности” савременог света,<sup>6</sup> при чему ни најтрадиционалније друш-

<sup>4</sup> Роберт Стам још разликује полицентрични мултикултурализам од либералног плурализма будући да потоњи није ништа друго до модел који критикују и Жан Мари Доменак и Жарко Паић.

<sup>5</sup> У теорији филмске музике појам функционална тема подразумева формулисање једне карактеристичне музичке теме погодне за варирање током филма, зависно од ликова и ситуација којима се у филмској фабули придружује.

<sup>6</sup> Кристијан Ђордано под „размађијаном реалношћу” подразумева постиндустријске перспективе доминирајућег Запада (Ђордано 2001, 5–45).

тво није изолован колектив већ је уклопљено у сложени систем интерактивних процеса са пријатељски или мање пријатељски расположеним суседима или удаљенијим колективима (који на њих имају културалне претензије). Он структурише музику акултурације чија бројна преобликовања управо обухватају

„оне појаве које настају кад група појединаца из различитих култура долазе у сталан непосредан контакт, са накнадним променама у првобитном културном [ми га чујемо у музичком] обрасцу једне од група, или обе“ (Ђордано 2001, 8).

Симјановићев „вергл“ обухватиће тако многе културе које су се игром случаја окупиле у Београду на почетку осамдесетих година прошлог века. Поменути кружни мелодијско-ритмички покрет примењен у теми показате се као погодан на накратко (и привидно) уједини љубавни троугао чији су „играчи“ двојица Београђана и једна Американка, да споји самоуправљање са остацима буржоаског или чак феудалног система (Јанкова бака је белогардејка избегла из Русије након Октобарске револуције), односно, слављење породичног свеца са вежбом цивилне заштите која се одиграва у непосредном окружењу. Расклимани и раштимовани клавир са кога стиже мелодија теме (што је тембровска варијанта иницијалне појаве теме, то јест, „вергл“ теме са одликама валцера), такође говори о крхкости и можда чак наговештава крај друштвеног устројства у коме једно до другог под заједничким именом – социјализам – живе оскудица (са пратећим несташицама и инфлацијом), и луксузан, расипан, безбрижан живот (скупни хотели, монденска летовалишта, приватни локали у којима слободно време проводе јунаци приче филма *Нешто између*), најављујући тако бурне и невеселе догађаје који ће уследити у потоњој деценији на просторима некадашње државе. Исто „лице“ теме („валцер“ на расклиманом и раштимованом клавиру), јесте и подсећање на грађанско порекло и преостале буржоаске навике Јанкове породице. Заправо, Јанкова бака Рускиња (игра је Нина Кирсанова, примабалерина Балета београдског Народног позоришта између два светска рата), открива гледаоцу/слушаоцу да су сви они (као што смо и сви ми), део зачараног мултикултурног круга игре необичног имена, „Јаблан“ или „нешто између“.<sup>7</sup>

(Музичка) тема филма *Нешто између* биће по потреби и другачије одевена. Зоран Симјановић ће је повремено одмакнути од „вергла“, преобликовати у парни такт и оркестрирати до ширине класичне холивудске партитуре са очигледном намером да подвуче моћ система из ког долази Ева. Теми ће у неким моментима давати химничан (или чак маршевски) карактер. Са одмицањем тока радње

<sup>7</sup> „Јаблан“ или „нешто између“ је старинска игра картама.

и јављањем потребе београдских јунака да се приближе или, штавише, поистовете са Западом, ова форма теме ће бити придруживана и њима, увек у тренуцима повишене драмске тензије или потенцирања београдског гламура. Таква, с времена на време „холивудска“ концепција Симјановићеве музике у циљу достизања жељеног идентитета од стране неких од карактера приче *Нешто између* – а тај се идентитет односи на амерички образац – сведочи да америчка хегемонија у другој половини двадесетог века није почивала само „на бомбама, већ на огромном богатству САД и средишњој улози њене гигантске економије коју је играла у свету“, што значи да је у погледу културе та хегемонија почивала на привлачности богатог потрошачког друштва и његовим умножавањем путем „холивудског освајања света“ (Хобсбаум 2008, 15).

Сучељавање Исток-Запад композитор ће понудити на још један начин, овога пута у дијегетичком статусу (када је музика део филмске приче тј. онога што се дешава у кадру, за разлику од недијегетичке музике која долази из позадине и функционише као *background*, како је углавном случај са музиком из овог филмског остварења): са радија ће се у једном моменту зачути на први поглед неспојива комбинација, музичка тема из филма *Мирис пољског цвећа* испреплетана са панк звуцима демо групе *Berliner strasse* чији је вођа Јанков син. Пред крај филма и Марков ручни сат ће „одзвонити“ мелодију теме (јер аудиовизуелна комбинација часовника и одговарајуће музике треба да најави Марков крај), и тиме увести слушаоца у завршно и најкомплексније њено излагање, у својеврстан звучни епилог. То је „вергл“ мелодија али аранжирана за велики оркестар. Изнова је потенциран првобитни карактер Симјановићеве теме, валцера „зачараног (мултикултуралног) круга“, с тим што овога пута оркестар, који с намером не називамо симфонијским иако има потребну ширину извођачког тела, бива колажно конципиран. Његов састав чине, у традиционалном смислу, неспојиви инструментални колорити те га евентуално можемо упоредити са досетком бриколажне комбинаторике,<sup>8</sup> која подразумева коришћење постојећих/познатих елемената на нов и неочекиван начин (Кемпер 1993, 257–70). Конкретно, поред стандардног инструментаријума симфонијског оркестра срећемо и инструменте из поп/рок жанра као и из домена фолклора (електрична гитара и бас гитара, односно, цимбал). Симјановић овде, као и у бројним другим својим филмским партитурама, игра на

<sup>8</sup> Бриколаж (*bricolage*) је „игра залозима, чињење загонетним нечега већ познатог, груби ломови, оштри контрасти“ који симболизују постмодерно лебдење „уметничке воље“. Петер Кемпер ће поводом бриколажних стратегија у савременој музици рећи и следеће: „у бриколажу је ријеч само о 'спознајно-теоријској досјетки' комбинаторике“ (Кемпер 1993, 257–70).

шарм препознавања у новом контексту, нарочито с обзиром на задовољство које проналази у бојама које долазе са „отпада звукова“ (овај композитор неретко користи раштимоване и распаднуте музичке инструменте као и најразличитије немузичке предмете који могу да произведу жељени звук), и њиховим спајањем са онима који припадају високој уметности и њеном класичном инструментаријуму. Стратегијско оперисање звуцима које подразумева стилске цитате (у наведеном случају, стилско цитирање се односи на западноевропске елементе позног романтизма примењених у оркестарским нумерама), и технике стереотипа (стереотипан је коришћени образац класичне холивудске партитуре, по својој концепцији упадљив, „холивудски“ блистав), у комбинацији са (у класичном смислу) непризнатим инструменталним врстама, за ефекат има богатство асоцијација кроз „спознајно-теоријску досјетку изражену у контрасту“ (Кемпер 1993, 263). Тај контраст овде претпоставља идентитете у заједничком мултикултуралном кругу као и њихове међусобне односе.

#### *НЕСПОРАЗУМ КАО ОСНОВА МУЛТИКУЛТУРАЛНИХ/ ИНТЕРКУЛТУРАЛНИХ КОМУНИКАЦИЈСКИХ ЧИНОВА*

У доба глобалног повезивања (које је било актуелно и у време када је филм *Нешто између* сниман), неопходан је висок степен толеранције за удобан суживот и приближавање различитих културалних идентитета (видети Ђордано 2001, 45–69). Другим речима, и оно што препознајемо као неспоразум, може да служи као основа интеркултуралне комуникације. Кристијан Ђордано види у томе стварање „антропологије сусрета“ са Другим/страним, која заступа саморефлексиивност и прагматичко разумевање. То значи да конструкција и конгруенција страних идентитета и њихових логика, посматрачу предочени као супротни свакој логици, треба да буду разматрани и схватани из перспективе истраживаног (Ђордано 2001 5–45). Другим речима, интеркултурални неспоразуми се рађају када припадници различитих културалних наслеђа тумаче на различите начине контактну ситуацију чији су конституенти. То углавном чине на супротан начин и у сагласју са тим делују оперишући са „два механизма одгонетања који се тешко дају објединити“ (Ђордано 2001, 14). Тешко обједињавање механизма одгонетања, међутим, не значи да је таква могућност искључена. Јунаци Карановићеве и Симјановићеве филмске приче јесу удаљени и комуницирају путем различитих културалних граматика (Ева је Американка која не опажа разлику између Београда и Истамбула; Јанко и Марко су културално дезоријентисани; Јанкова мајка и тетка су франкофили који англосаксонску културу сматрају другоразредном; бака је и после много деценија избеглиштва остала у просторима свог девојаштва, у феудалној царској

Русији), али се током живота у истом граду и истом стану приближавају кроз поглед на навике оног другог као равноправне својима. Све ове акултурацијске процесе конкретизује Симјановићева партитура. С почетка јасно диференциране појавности музичке теме поступно постају све више повезане и све сличније да би се коначно слиле у јединствен оквир. Крај филма, додуше, доноси разилажење главних ликова. Ипак, као што је и поред раздвајања остала нит која ће их на даље повезивати, хтели они то или не (Ева сазнаје да је у другом стању са једним од двојице својих љубавника, Јанком), тако и музика објављује културално укрштање свега што се наизглед чинило неспојиво. Финалана појава Симјановићеве теме тако повезује две равни комуникационих процеса. Прва равна односи се на говор из перспективе „субјективно схваћеног смисла“ онога који дела (субјективно схваћени смисао онога који дела репрезентован је „холивудском“ верзијом теме, то јест, Евом која испрва захтева од средине у којој се обрела да се прилагоди „општеважећим“/америчким/њеним стандардима); она тематизује напетости, диспаратете посматране са позиције онога ко је увучен у такав процес (позиција онога ко је захваћен интеракционим процесом дата је кроз ликове Марка и Јанка, односно, кроз „вергл“ варијанту теме).

Сличне неспоразуме који се дешавају у мултикултуралним/интеркултуралним комуникационим чиновима чујемо и у другим Симјановићевим филмским партитурама. Они се неће увек односити на несагласја произведена од стране различитих националних идентитета и културалних образаца.<sup>9</sup> Такве се напетости и диспаратети могу десити и у просторима истоврсног националног круга, али који подразумева постојање више различитих културалних образаца. У филму *Tuto u ja* (1992), редитеља Горана Марковића горепоменуите равни комуникационих процеса композитор ће раздвојити двома темама. Прва, коју бисмо могли да назовемо „Титовом“ (она доноси елементе карипског фолклора уклопљене у народну мелодију једне од југословенских етничких група, песмицу „Лепа ти је Загорје зелено“), осим претпостављене националности Маршала, говори и о артифицијелности система који заступа некадашњи вођа. Елементи

<sup>9</sup> „Нација је душа, духовни принцип“, казао је Ернест Ренан (Ernest Renan) и нагласио да „две ствари, које су заправо једна, конституишу ту душу или спиритуални принцип. (...) Једна је поседовање заједничког наслеђа и сећања; друга је (...) жеља да се живи заједно, жеља да се овековечи вредност наслеђа примљеног у неподељеној форми. (...) Нација, као и индивидуално, јесте кулминација дуге прошлости настојања, жртвовања и посвећености“ (Renan 1999, 19). Нација је шири појам од етничког принципа удруживања; иако се њом дели субјективно веровање у заједништво, од етничког груписања се разликује по томе што поседује *pathos*, страст везану за захтевање политичке моћи, ентитет који је истовремено и културални и политички (Putinja i Stref-Fenar 1997, 33–58).

фолклора Кариба дати су кроз карактеристичан „салса” ритам, као и инструментацију која подразумева звук лимених дувача удружених са маримбом. Теоретичарка филма Невена Даковић ће улогу ове музичке теме видети/чути у намери композитора да упореди некадашњи систем и његовог вођу са „банана државама“ и њиховим диктаторима (Даковић 2007, 117–43). Ову мелодију у њеном изворном, фолклорном облику, током читаве филмске приче опсесивно понавља „друг Раја“, репрезент новог друштвеног уређења у Југославији након Другог светског рата. Супротстављена њој, стоји тема дечака Зорана која реферира на такозване „реакционарне“ тенденције некадашње буржоазије: формулисана је у стилу шлагера популарних током тридесетих година прошлог века да би што експлицитније дефинисала грађански статус Зоранове породице (што је избегавано у вербалном сегменту наратива). За разлику од приближавања и коначног стапања супротстављених (музичких) значења у филму *Нешто између*, музика из филма *Тито и ја* демонстрираће отпор и неприхватање перспективе смисла коју нуди „друг Раја“ (онај који дела), од стране дечака Зорана (онај који је увучен у такав процес).

Донекле слично сучељавање дивергентних културалних модела унутар истог националног простора срећемо у филму *Ленота порока* (1985), сценаристе и редитеља Живка Николића, с тим што се овде ради о сасвим очигледном судару руралног и урбаног културалног обрасца (у филму *Тито и ја* сукобљавање урбаног/дечака Зорана и руралног/„друг Раја“ постоји али је у другом плану јер је намера у редитеља и композитора да подвуку неспојивост две идеолошке позиције). Симјановић се поново одлучује за битематичност. „Рурална“ тема обележена је фолклором и наглашавањем архаичних одлика средине из које у градску атмосферу пристижу главни ликови. Композитор то чини конструисањем теме са карактеристикама народне традиције динарских крајева која подразумева мелодијску линију сасвим скромног амбитуса и ритма (видети Големовић 1995, 100–03). „Рурална“ тема носи обележја модалности (одсуство тоналних функција и хармонских веза које би указале на тоналност; тема је претежно дата у паралелним квинтама). С друге стране, „урбана“ тема припада тоналном систему, одмакнута је од фолклора, стилски/жанровски је позиционирана као „нешто између” романтизма и поп музике. Она још говори и о приближавању различитих националних култура (Јаглика се, радећи на Ади Бојани среће и спријатељује са француским паром), мада је откривање нечувених и забрањених задовољстава који припадају удаљеним културалним обрасцима Запада била основна намера аутора. Отуда и лирски обојена мелодијска линија „урбане” теме, (нео)романтичарска хармонизација, транспарентна оркестрација (присуство оркестра је, додуше, замењено његовом симулацијом која стиже са синтисајзера). Она је супрот-

стављена тамном колориту дубоких гудача (такође симулираних на синтисајзеру), једногласно или двогласно конципираном аранжману „руралне“ теме. Занимљив је начин на који се централни карактери крећу у овој битематичности. С почетка, обоје супружника припадају традиционалном моделу да би се поступно раздвојили након сусрета са светом који им открива урбанизовани „кум Жорж“ (који се креће у простору који смо одредили као „нешто између“; у циљу досезања грађанског статуса име је прилагодио културалним обрасцима Запада, односно, француском језику као нечему што сматра изузетно отменим, тиме и урбаним). Јаглика ће заменити „руралну“/архаичну музику савременијом/урбанијом и придружиће свом дотадашњем начину живота понуђене новине, док ће њен партнер остати привржен патријархалном идентитету и чак му као жртву принети сопствени живот. Поступно превладавање друге („урбане“) музичке теме говори и о губљењу имунитета и гашењу сеоске средине: примећујемо да заједнички језик лакше налазе ликови који функционишу под окриљем нефолклорне, „универзалистичке“ теме, чак и када не деле исти национални идентитет, него припадници истог националног простора али раздвојени градским, односно, сеоским начином живота.

Неспоразуме између урбаног и руралног културалног модела у оквирима истог националног идентитета као и препознавања сличности код различитих националних идентитета уколико припадају истом (овде, урбаном) културалном обрасцу срећемо и у музици из филма *Балкан Експрес 1* (1983), редитеља Бранка Балетића. Главна, *boogie* тема открива нам кретање воза, метафоре специфичних мултикултуралних/интеркултуралних кретњи специфичних за наше просторе („Балкан Експрес“ је својеврсна, балканска паралела значењу имена „Оријент Експрес“, с намером да јасно раздели балканско, које је „нешто између“, од оријенталног поимања идентификовања), такође и профил путника чије су судбине представљене гледаоцу/слушаоцу. Осим „професије“, *boogie* открива и њихов грађански идентитет: и Лилина тетка ће их, нешто касније, у кућу пустити тек по изговореној „дозинки“, „Београђани“. У кретању до жељеног града, пут чланова „Балкан Експрес“ бенда/банде укрстиће се са путем групице припростих регрута, младих сељака који се возе у друштву свињчета, певају „Играле се делије“ и, за разлику од наших јунака који иду у своја „освајања“, они одлазе у одбрану отаџбине. Певање војника само је накратко заменило нову музичку тему, „химну“ веселих музичара, сонг који је Симјановић конципирао као ведру и покретљиву нумеру, у ритму валцера и са текстом „немој да бригаш,,“, јер њихови путеви надаље неће имати додирних тачака.

Таква раздела важи до данашњих дана. Стеф Јансен (Stef Jansen), британски социолог и антрополог, чије се професионално интересовање значајним делом односи на феномен југословенских

национализама, констатовао је чак цивилизацијски јаз који „културу” дели од примизивизма, настао дељењем припадника националних идентитета бивше Југославије на „културне”/урбане и „примитивне”/руралне, где појмови урбано и град, особито центар града има другачији призвук него на неким другим местима у свету (јер такви делови градских структура важе за више урбане, аутентичније градске од других; сетимо се само помена „крuga двојке” на просечног становника Београда или чињенице да реч „сељак” има и друго значење од онога које се односи на земљорадника а то значење је – примитивац). Знамо шта нам прво пада на памет када помислимо на метрополе: мноштва градске сиротиње, запуштеност, криминал. Све то не важи за Београд јер „урбаност овде има везе са Бечом, Бодлером (...) и схвата се као матрица и нешто типично за Европу” (Jansen 2005, 139). Речју, град је хетероген, велики и самим тим поседује велики проценат образованих људи, што аутоматски значи да је таква структура напреднија и склонија критичком тумачењу политике. Ради се, без сумње, о озбиљном комплексу нације која и на почетку 21. века, у доба хипертехнологије, има немали постотак неписменог становништва и у сеоским и у градским срединама. Заједно са редитељима са којима је сарађивао, Зоран Симјановић ће такав „цивилизацијски јаз” не једном изложити подсмеху.

У филму *Баклан Експрес (1)*, на пример, духовито конципирани сонгови укрштаће се са репликама попут „то су фини људи, музичари, Београђани“, јер је музика заправо параван за акције превејаних лопова, „грађана“ који чак и док певају и свирају истовремено обављају бесрамне преваре. Главна тема, *boogie* (једина нумера у недијегетичком статусу), сведочи о страственој потреби ових „грађана“ да се дистанцирају не само од руралног/„сељачког“, већ и од сопственог националног идентитета јер свој урбани и „интернационални“ статус покушавају да потврде музичким жанром који долази са најдаљег могућег Запада. Филм *Мирис пољског цвећа* (1978), редитеља Срђана Карановића доноси савим прецизну дистинкцију Симјановићевих музичких тема на „урбану” (мада је и она изведена из мелодијских образаца фолклора, али је свирана на ненародном инструменту, синтисајзеру), и „руралну”, при чему сеоска средина и њени звуци опажани ухом/оком градског човека имају идеализовано значење једноставног и примитивног као изворног и исконског, па тако служе главном јунаку као „алтернативни свет, могућност избегавања и бег”, (Bauzinger 2002, 214), али и као идеалан простор у коме сматра да ће бити још истакнутије позициониран него у окружењу које напушта. О томе сведочи умишљено ћутање централног карактера, Ивана, који попут каквог божанства окружен својим „поданицима” плови Дунавом. „Краљевање” његовог грађанског идентитета звучно је подржано музиком коју је понео из центра (Бео)града.

На филмске партитуре Зорана Симјановића може се применити принцип диференцијације мултикултуралности и интеркултуралности какав срећемо код Доменака. Конкретно, у филму *Нешто између*, музика најпре говори о мултикултуралности (јер су „вергл” и „холивудско” лице теме јасно раздвојени), да би се пред крај филма ипак појавила варијанта која је „нешто између” и сведочи о приближавању култура, о интеркултуралности. Музика из филма *Лепота порока* открива нам жељу и покушаје неких од јунака за „удруживањем слобода” (Јаглика), али и коначно неприхватање различитости и победу „суживота култура”. У филму *Тито и ја* експлицитан је „рад” музике у служби мултикултуралности (јер ставови „друга Раје” и деака Зорана остају у сукобу); слична је ситуација у филму *Балкан Експрес* („грађани” се чврсто држе своје позиције), док *Мирис пољског цвећа* сведочи о компликованијим односима. Она нуди привид интеркултуралности: прва тема је изведена из фолклора али је свирана на ненародном инструменту (синтисајзеру), што не указује само на жељу датог карактера за „мирисом пољског цвећа” и разговором култура какву подразумева интеркултуралност. Тема антиципира догађаје који ће уследити: неприхватање разлика и останак Ивана на позицији урбаног „краља” у односу на његове „поданике” из руралних средина. Музика из филма *Сјај у очима* је, заузврат, изразит пример интеркултуралности јер тема добија све потребне акултурацијске нијансе карактера које репрезентује (различити национални и друштвени идентитети), који су пред крај фабуле спојени истом музичком нумером (и „битком” на фудбалском игралишту – спортском а не ратном терену).

Већину од наведених примера можемо додатно појаснити познатом метафором Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss) о мултикултуралности/интеркултуралности као својеврсном оркестру (Levi-Strauss 1970, 17), коју је разрадио Кристијан Ђордано и коју ћемо овом приликом још допунити. Наиме, када актери интеркултуралних комуникација оперишу различитим културалним граматикама и механизмима одгонетања, такав се комуникациони чин може упоредити са функционисањем једног оркестра. Чиниоци комуникационог склопа наликују члановима неког музичког ансамбла који свирају различите деонице исте партитуре па тако, и поред различитих изражајних могућности инструмената, настају јасне смисаоне целине и системи међузависних јединстава које је британски антрополог Едмунд Лич (Edmund Ronald Leach) упоредио са формама симфоније, концерта и слично (Лић 2002, 65–9). Ђордано сматра да ову метафору ипак треба преформулисати и да се актери контакта могу упоредити са музичарима оркестра који се равна према два партитурама. Међусобна одступања два музичка текста тада узрокују „необичне и неочекиване дисонанце” (Ђордано 2001, 14). Ми ћемо још проширити

ову поставку тако што ћемо предложити решење које је „нешто између” у односу на претходно понуђена. Наша музичка метафора претпоставља политоналност и у пракси најраспрострањенију њену форму, битоналност. Политоналност је истовремено звучање више тоналитета чије заједничко појављивање резултира настанком мање или више реских акустичких сукоба.<sup>10</sup> Како се, конкретно, „оркестарска” метафора односи на мултикултуралност/интеркултуралност и филмске партитуре Зорана Симјановића? Прва њена верзија (Левистрос), очигледна је у завршном (оркестрском) излагању теме филма *Нешто између* јер говори о различитим деоницама и инструментима који дају ефектну интеркултуралну/звучну целину. Друга (Ђордано), најексплицитније је изражена кроз музички материјал филмова *Тито и ја*, *Балкан Експрес* (1) и *Лепота порока* јер међусобне „нетрпелјивости” музичких тема које репрезентују супротстављене културалне идентитете и немогућност њихових спајања сведоче о постојању онога што Ђордано назива „равнањем према двома партитурама”. Трећу, политоналну/битоналну верзију метафоре о оркестру срећемо у филму *Сјај у очима* (2003) редитеља Срђана Карановића. Композитор се овде обраћа монотематичности и конципира једну, функционалну тему која се, у зависности од тога ком лику се у датом тренутку придружије или чије присуство треба да најави, мења у складу са његовим националним, или културалним идентитетом. Занимљиво је да ова музичка тема обухвата два културална круга. Први се односи на простор бивше Југославије: у овом случају чујемо тему са призвучима фолклора или са текстом на језику националних ентитета некадашње државе (словеначки, српски, хрватски). Други круг се односи на шири (западно)европски контекст и тада тема добија нове жанровске карактеристике и језике (енглески, француски, грчки). Дивергентни културални идентитети оличавају тако бројне тоналитете у оквиру политоналности коју производи култура. Будући да се ради о једној музичкој теми, певаној или свираној на начин који одговара датом културалном кругу, можемо рећи да се, условно, речено, ради о истодобном звучању неколико културалних тоналитета. Кроз музику сазнајемо да они нису неспојиви нити да је њихово укрштање случајно додиривање различитих цивилизацијских простора.

<sup>10</sup> Иако је везујемо превасходно за стваралачке тенденције двадесетог века (Стравински/Игорь Фёдорович Стравинский, Мијо/Darius Milhaud, Касела/Alfredo Cassella, Шимановски/Karol Szymanowski), политоналност није нова појава. Претходницу таквих композиционих поступака Даријус Мијо је учио у Баховом (Johann Sebastian Bach) опусу.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bauzinger, Herman. 2002. *Etnologija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Daković, Nevena. 2006. Pojmovnik teorije filma, I. U *Estetika filma*, priredili Žak Omon i sar., 291–305. Beograd: Clio.
- \_\_\_\_\_. 2007. Out of the past: Memories and nostalgia in (post) Yu cinema. In *Past for the eyes: East European representations of communism in cinema and museums after 1989*, edited by Oksana Sarkisova and Peter Apor, 117–43. Budapest: CEU press.
- Domenak, Žan Mari. 1991. *Evropa, kulturni izazov*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Đordano, Kristijan. 2001. *Ogledi o interkulturnoj komunikaciji*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*. Madison Wisconsin: The University of Wisconsin press.
- Kemper, Peter. 1993. Bijeg unaprijed ili pobjeda prisnoga? Postmoderne tendencije u jazzu i avangardnom rocku. U *Postmoderna*, priredio Peter Kemper, 257–70. Zagreb: August Cesarec.
- Kimball, Roger. 1990. *Tenured radicals: How politics has corrupted higher education*. New York: Harper Collins.
- Lévi-Strauss, Claude. 1970. *The raw and the cooked*. London: Cape.
- Lič, Edmund. 2002. *Kultura i komunikacija*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Pačić, Žarko. (preuzeto sa Interneta 2008). S onu stranu multikulturalizma: nove političke identiteta, [www.doml.at/hp/publikationview.php?key=165](http://www.doml.at/hp/publikationview.php?key=165).
- Putinja, Filip i Žoslin Stref-Fenar. 1997. *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Renan, Ernest. 1999. What is a nation? In *Nation and narration*, edited by Homi K. Bhabha, 8–23. London and New York: Routledge.
- Stam, Robert. 2000. *Film theory, an introduction*. Massachusetts: Blackwell publishers.
- Хобсбаум, Ерик. 2008. Рат, мир и хегемонија на почетку двадесет првог века. *Књижевни лист* 68–69: 14–5.

Marija Ćirić, Beograd

**SOMETHING IN-BETWEEN: FILM (MUSIC) AS A FIELD OF REPRESENTATION OF MULTICULTURALITY/INTERCULTURALITY**

**Summary**

This text is about multiculturality/interculturality from an interdisciplinary perspective that implies introduction of theory of film and film music into this scientific discourse and demonstrates the way in which film system operates as representation field of the mentioned concepts/notions. In the context of domination of visual culture, turning to auditive space and proving that it can be as successful, and even more refined in revealing the ways in which social systems function; poses as a chal-

lence. In that way, the starting point of this paper was the opus of one of the most prominent and most prolific serbian film music composers, Zoran Simjanovic, and the creative work he has produced in cooperation with leading serbian/yugoslav directors: Srdjan Karanovic (*Something in-between, The Scent of Wild Flowers, Loving Glances*), Goran Markovic (*Tito and me*), Zivko Nikolic (*The Beauty of Sin*) and Branko Baletic (*Balkan-Express 1*).

**Key Words:** multiculturality, interculturality, identity, film, film music.