

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:
**Filmska muzika i kulturni identitet:
Jugoslovenski film 1980–1991.**

autor:

Aleksandar Ristić

mentor:

dr Aleksandra Milovanović, vanredni profesor

Beograd, 2021.

Sadržaj

Apstrakt	1
Abstract	2
1. UVOD: METODOLOŠKE POSTAVKE ISTRAŽIVANJA	3
2. FILMSKA MUZIKA I STUDIJE FILMA: POJMOVNO-TEORIJSKI OKVIR	24
2.1. Ishodišta muzičko/vizuelnih interakcija: film kao muzički medij	32
2.1.1. Neoformalistički pristup analizi filmske muzike osnovne postavke muzičke narativnosti	45
2.2. <i>Popularni song</i> i film: komparativna perspektiva obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka	58
2.3. Semiotika filma/semiotika filmske muzike	79
2.4. Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva	97
3. FILMSKA MUZIKA, MUZIKA U FILMU: Klasifikacija i sistematizacija	114
3.1. Popularna muzika u jugoslovenskom filmu: dijegetički i nedijegetički <i>filmski song</i>	124
3.1.1. <i>Novi talas</i> : popularna filmska muzika	141
3.2. Uticaj kompozitora na filmsku muziku: Vojislav Voki Kostić i Zoran Simjanović	153
4. ODNOS MUZIKE I FILMA, U FUNKCIJI OBLIKOVANJA KULTURNOG IDENTITETA	168
4.1. Novi talas: muzički pravac i kulturni pokret	168
4.2. Jugoslovenski <i>novi talas</i> : refleksije muzike i filma u funkciji oblikovanja identiteta	183
5. ZAKLJUČAK	194
Bibliografija	205
Vebografija	221

DODATAK 1:

Intervju sa kompozitorom Zoranom Simjanovićem 225

BIOGRAFIJA 229

TABELE

Tabela 1. *Popularni song* u SFRJ i njegova dijegetička/nedijegetička funkcija 132

Tabela 2: Istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama 166

Izjava o autorstvu 231

Izjava o korišćenju 232

Izjava o istovetnosti štampane i
elektronske verzije doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta 233

Apstrakt:

Sistematizacija i analiza jugoslovenske filmske muzike u periodu od 1980. do 1991. godine, uspostavljena u korelaciji sa *novim talasom* (filmskim i muzičkim), a u funkciji kreiranja novog i drugačijeg kulturnog i društvenog identiteta, centralni je istraživački predmet ovog rada. Njegov prvi cilj usmeren je ka dijahronijskom i retrospektivnom posmatranju filmske muzike. Kroz drugi, uočeni su i definisani najvažniji stilski, žanrovski i semiotički aspekti filmske muzike, a zatim je analiziran i njen filmsko/muzički uticaj u procesu filmskog pripovedanja. Najzad, treći, ujedno glavni cilj ovog rada, usmeren je ka istraživanju uticaja filma i muzičkog *novog talasa* u kreiranju kulturnog identiteta u Jugoslaviji (SFRJ). Posebno se razmatra jugoslovenski *novi talas* kao kulturološki fenomen koji se (primetno u društvu i umetnosti) javlja u trenutku smanjenog uticaja socijalističke doktrine i (delimično kontrolisanog) identiteta, a kao jugoslovenska refleksija (započeta šezdesetih, a dovršena osamdesetih godina) na društvena, kulturna i muzička dešavanja u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama. Glavna hipoteza ove studije zasnovana je na teorijskoj pretpostavci da je u jugoslovenskoj filmskoj muzici proces infiltracije popularne muzike i *popularnog songa* u pripovednu strukturu filma kulminirao tokom osamdesetih godina dvadesetog veka, čime se problematizuje umreženost kulturnog i društvenog uticaja u konstrukciji i dekonstrukciji kulturnog identiteta u SFRJ. Otuda se prvostepeno *popularni song* prati kroz njegov nastanak, razvoj i mesto u filmskoj dijegezi, a drugostepeno kao deo opšteg kulturnog trenda koji filmski autori prihvataju i primenjuju u okviru svojih dela. Da bi došao do pretpostavljenog ishoda analize, ovaj polazi od teorijske periodizacije muzike u filmu koja prelazi u analizu filmske muzike i *popularnog songa* (dijegetičkog i nedijegetičkog, *songa* koji je potekao iz filma i postao popularan ili je kao popularna numera funkcionalno prilagođen filmskom pripovedanju). Zatim se kreće ka otkrivanju sveobuhvatnog simboličkog delovanja vizuelno/muzičkog teksta u filmu, da bi modelom postepenog širenja analitičke optike i teorijskog opsega promišljanja, tema uticaja filmske muzike i *popularnog songa* prevazišla zadati istorijsko-razvojni okvir, potcrtavajući njihov značaj za specifičnosti kulturnog identiteta u jugoslovenskom društvu.

Ključne reči: filmska muzika, *popularni song*, kulturni identitet, jugoslovenska kinematografija, *novi talas*, filmsko/muzički uticaj, kulturni obrazac

Abstract:

Systematization and analysis of Yugoslav film music in the period from 1980 to 1991, established in correlation with the New Wave (film and music), and in the function of creating a new and different cultural and social identity, is the central research subject of this thesis. Its first goal is directed towards the diachronic and retrospective observation of film music. Through the second goal, the most important stylistic, genre, and semiotic aspects of film music are identified and defined, and then its film/musical influence in the process of film storytelling is analyzed. Finally, the third and main goal of this thesis is aimed at researching the influence of film and New Wave music on the creation of cultural identity in Yugoslavia (SFRY). The Yugoslav New Wave is particularly discussed as a cultural phenomenon that (noticeably in society and art) occurs at a time of reduced influence of socialist doctrine and (partially controlled) identity, and as a Yugoslav reflection (which started in the sixties and was completed in the eighties) on social, cultural and musical events in the UK and the United States. The main hypothesis of this study is based on the theoretical assumption that in Yugoslav film music the process of infiltration of popular music and popular song into film narrative structure culminated during the 1980s, which problematizes the networking of cultural and social influence in the constructions and deconstructions of cultural identity. Hence, the popular song is primarily followed through its origin, development, and place in film diegesis, and secondarily as part of the general cultural trend that film authors accept and apply within their works. In order to arrive at the assumed outcome of the analysis, this thesis starts from the theoretical periodization of music in film, which turns into an analysis of film music and popular song (diegetic and non-diegetic, song that originated from film and became popular or is functionally adapted to film narration). It then moves towards discovering the all-encompassing symbolic effect of visual/musical text in film, so that, through the model of gradual expansion of analytical optics and theoretical scope of discussion, the theme of the influence of film music and popular song exceeds the given historical-developmental framework, emphasizing their importance for the specifics of cultural identity in Yugoslav society.

Keywords: film music, popular song, cultural identity, Yugoslav cinematography, New Wave, film / music influence, cultural pattern

1. UVOD: METODOLOŠKE POSTAVKE ISTRAŽIVANJA

Predmet istraživanja u ovom radu jeste istorijska retrospektiva filmske muzike u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji (SFRJ) od 1980. do 1991. godine, uspostavljena u korelaciji filmske muzike i *novog talasa* (filmskog i muzičkog), a u funkciji oblikovanja kulturnog i društvenog identiteta ovog perioda. Specifično, prema uzorima u drugim nacionalnim kinematografijama, u cilju funkcionalne primene popularne muzike u filmu analiziraju se modaliteti *jugoslovenskog filmskog songa* (rok, pop, pank, džez i dr.), a razlozi izbora ovog termina biće objašnjeni kasnije u *Uvodu*. Bilo da je *song* kao kratka popularna numera funkcionalno prilagođen filmskom pripovedanju ili je potekao iz filma i postao uspešan kao samostalna forma, u Jugoslaviji su *kratki songovi* imali veoma značajan i uticajan udeo u stvaranju kako kolektivnog identiteta i kulturnih obrazaca, tako i u oblikovanju individualnih modela i sistema vrednosti. U analiziranoj dekadi najproduktivniji kompozitori filmske muzike bili su Zoran Simjanović i Vojislav Kostić, koji do danas ostaju među najuticajnijim kompozitorima jugoslovenske kinematografije. Stoga se u radu, između ostalih, izdvajaju filmovi u kojima ovi autori baziraju svoj stvaralački potencijal na naglašenoj narativnoj funkciji i stilskim osobinama muzike u filmu (sistemima muzičkih tema, *songova* ili lajtmotiva). Imajući u vidu ovaj kriterijum, predmet analize obuhvata filmove: *Petrijin venac* (reditelj Srđan Karanović, kompozitor Zoran Simjanović, 1980), *Laf u srcu* (reditelj Mića Milošević, kompozitor Vojislav Kostić, 1981), *Sećaš li se Doli Bel* (reditelj Emir Kusturica, kompozitor Zoran Simjanović, 1981), *Maratonci trče počasni krug* (reditelj Slobodan Šijan, kompozitor Zoran Simjanović, 1982), *Moj tata na određeno vreme* (reditelj Milan Jelić, kompozitor Vojislav Kostić, 1982), *Balkan ekspres* (reditelj Branko Baletić, kompozitor Zoran Simjanović, 1983), *Balkanski špijun* (reditelji Dušan Kovačević i Božidar Nikolić, kompozitor Vojislav Kostić, 1984), *Tajvanska kanasta* (reditelj Goran Marković, kompozitor Zoran Simjanović, 1985).

U izabranom periodu za posmatranje i analizu jugoslovenske filmske muzike, karakteristična je veza filma i *popularnih songova* muzičkog *novog talasa*, koji sponu pronalaze u filmskim pričama koje su ovu relaciju tematski i žanrovski direktno podržavale,

približavajući se mlađoj publici. Zajedno sagledano, ovaj filmsko/muzički uticaj diskurzivno je doprineo višeznačnom kreiranju (kolektivnog i individualnog) *kulturnog identiteta*, kao i *slobodnog urbanog duha* tadašnjeg socijalističkog društva u Jugoslaviji.¹ Primere ovog uticaja i saradnje filmskih autora i predstavnika muzičkog *novog talasa* pronalazimo u filmovima *Dečko koji obećava* (Miloš Radivojević, 1981), za koji je muziku komponovao Dušan Kojić Koja, *Šmeker* (Zoran Amar, 1986) sa muzikom Vlatka Stefanovskog i *Šest dana juna* (Dinko Tucaković, 1985) sa muzikom Vlade Divljana, a zatim i filmovima *Kako je propao rokenrol* (Goran Gajić, Zoran Pezo, Vladimir Slavica, 1989), gde se kao kompozitori *songova* *Doživljaji Zelenog Zuba*, *Trese, lupu, udara* i *Crveno* potpisuju Srđan Gojković, Vlada Divljan i Dušan Kojić, i *Poslednji krug u Monci* (Aleksandar Bošković, 1989), čiji je *song* Olivera Mandića *Odlazim, a volim te* izvan filma doživeo ogromnu popularnost.

Analitičko-istraživački domen ovog rada proizašao je iz istorijske periodizacije i klasifikacija teoretičara filmske muzike Džejsma Verbickog (James Wierbicki, 2009),² koji u svom istraživanju postklasični period filmske muzike deli na tri razdoblja koja prepoznaje kao *novi talas* u filmskoj muzici (1958–1978), eklekticizam (1978–2001) i epilog. Validnost njegove teze potvrđuje se u komparativnoj analizi niza studija slučaja *francuskog*, *britanskog* i *američkog novog talasa*, dok bi prema ovoj klasifikaciji vremenski interval koji je uzet za razmatranje u ovom radu pripadao eklekticizmu. Međutim, kako je *novi talas* opšte gledano vezan za primenu popularne muzike u filmu, a tokom tog procesa i razvoj *kratkog muzičkog songa*, onda se začetak ovog ciklusa u jugoslovenskoj kinematografiji kao deo svetskog trenda može lokalizovati šezdesetih godina dvadesetog veka. U narednim dekadama on se nastavlja i intenzivira, sve do kulminacije osamdesetih godina i naglog opadanja devedesetih godina. U prilog ovoj konstataciji kroz komparativno-istorijsku metodu razmotreni su filmovi *Ljubav i moda* (reditelj Ljubomir Radičević, kompozitori Darko Kraljić i Bojan Adamič, 1960), *Nema*

¹ Ovaj teorijski pristup i istorijsko-komparativni metod razvijen je u diskusijama i analizama studija slučaja u poglavljima 2.2. „Popularni song i film: komparativna perspektiva obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka”, 2.4. „Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva”, 3.2. „Popularna muzika u jugoslovenskom filmu: dijegetički i nedijegetički filmski song” i 3.2.1. „Novi talas: popularna filmska muzika”.

² Džejsm Verbicki u knjizi *Film Music A History* (2009) istorijski je klasifikovao filmsku muziku na sledeći način: muzika u nemom filmu (1894–1927), muzika u ranom zvučnom filmu (1894–1933), muzika u *klasičnom stilu* holivudskog filma (1933–1960) i muzika u postklasičnom periodu (1958–2008), koji se dalje deli na tri distinktivna stadijuma. Analizirajući razvoj filma i filmske muzike, Verbicki se u najvećoj meri oslanja na holivudsku produkciju, ali svakako uzima u obzir i druge svetske kinematografije. U knjizi *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2009) Dejvid Nojmajer (David Neumeyer), Džejsm Buhler (James Buhler) i Rob Dimer (Rob Deemer) smatraju da je za savremenu teoriju filmske muzike od suštinskog značaja utvrditi istorijske razlike njenih funkcija, a ne tipologiju ili periodizaciju.

malih bogova (reditelj Radivoje Lola Đukić, kompozitor Darko Kraljić, 1961), *Zvižduk u osam* (reditelj Sava Mrmak, kompozitori Mihajlo Živanović i Darko Kraljić, 1962), *Višnja na Tašmajdanu* (reditelj Stole Janković, kompozitor Vojkan Borisavljević, 1968) i drugi. U pomenutim filmovima uglavnom je primenjen džez kao muzički žanr, u kombinaciji sa novouspostavljenim *zabavnim muzičkim žanrom* o čemu će više reći biti u nastavku rada.

U daljoj *paradigmatskoj analizi* razvoja funkcionalne primene *popularnog songa* u jugoslovenskom filmu (narativne, žanrovske, stilske i dr.), sedamdesetih godina pored originalno komponovane muzike zapaža se da trend primene *kratkog muzičkog songa* postaje sve prisutniji i značajniji, sa tom razlikom što se filmska muzika i *songovi* žanrovski diversifikuju. Koriste se kratki bećarci karakteristični za partizanske filmove, kao i *songovi* koji veličaju Narodnooslobodilačku borbu u filmovima *Kozara* (reditelj Veljko Bulajić, kompozitor Vladimir Kraus Rajterić, 1962), *Most* (reditelj Hajrudin Krvavac, kompozitor Bojan Adamić, 1969), *Užička republika* (reditelj Živorad Mitrović, kompozitor Zoran Hristić, 1974). Dodatno, žanrovski su zastupljeni i *songovi* narodne, takozvane novokomponovane muzike u filmovima *Burduš* (reditelj Mića Pavlović, kompozitori Dragan Tanić i Dragan Toković, 1970), *I Bog stvori kafansku pevačicu* (reditelj Jovan Živanović, kompozitor Darko Kraljić, 1972) i *Paja i Jare* (reditelj Milo Đukanović, kompozitori Radoslav Graić i Petar Tanasijević, 1973).

Sagledano kroz *metode praćenja dinamičke pravilnosti i učestalosti* primene *popularnih songova* u filmovima, u jugoslovenskoj kinematografiji ciklus dostiže vrhunac osamdesetih godina, u deceniji koja je u ovom istraživanju određena kao period intenzivne funkcionalne primene *popularnih songova* velikog broja zabavnih žanrova u filmsko/muzičkoj pripovednoj strukturi. U kontekstu uzajamne prožetosti i međusobne uslovljenosti, posebno se posmatra integracija muzičkog *novog talasa* u film, usklađenost tema i motiva njihovih autora, kao i dimenzije opšte *društvene relevantnosti* i direktnog uticaja na *kulturni identitet* generacije Jugoslovena, koji se do danas proučava. Zapažanja, saznanja i interpretacije o ovom istorijskom periodu sistematizuju se u raznorodnim teorijskim optikama socioekonomskih, kulturnih, umetničkih, političkih, društvenih, filozofskih i drugih analitičkih obrazaca, kojima i teze ovog rada teže da značajno doprinesu.

Veoma kratko ovaj ciklus se nastavlja i devedesetih godina dvadesetog veka, ali je 1991. godina uzeta kao krajnja zbog početka građanskog rata u Jugoslaviji, čije se tenzije i slom, kako je u disertaciji pokazano, ogledaju i u filmsko/muzičkim tekstovima. Interval od 1980. godine do 1991. godine, izdvojen za definisanje i interpretaciju tipologije filmske muzike u Jugoslaviji, omeđen je godinom smrti predsednika Josipa Broza Tita, za brojne teoretičare i

istoričare prekretnicom u razvoju jugoslovenskog društva. Nakon tog trenutka započeće promene i urušavanje jugoslovenske države, koje će do kraja dekade doneti zaokret u *društvenom i kulturnom identitetu* (kolektivnom i individualnom), odnosno transformaciju ka nacionalističkom diskursu. Stoga su za granični okvir ovog istorijsko-komparativnog istraživanja i periodizacije, osim vremenskog, stilskog i kulturnog uticaja, uzeti u obzir i društveno raslojavanje, političke promene i ideološka pluralizacija, koji su aktuelni i vidljivi osamdesetih godina u Jugoslaviji. Minimalno metodološko odstupanje od zadate dekade konceptualno je uvedeno analizom filma Gorana Markovića *Nacionalna klasa* iz 1979. godine, koji se smatra uvertirom (novog) talasa filmova koji se u radu analiziraju, nominalno vremenski izlazeći iz modelovanog okvira. Van vremenski definisanog proceduralnog skupa studija slučaja nalazi se i film *Crni bombarder* reditelja Darka Bajića (1992), snimljen i prikazan tokom raspada Jugoslavije, reflektujući svojim filmsko/muzičkim sadržajem ovo politički turbulentno i društveno nestabilno vreme. Primenom *metode dijalektičkog i značenjskog sagledavanja*, ovaj film može se označiti kao poslednji odjek odabranog vremensko-istraživačkog perioda i njime definisane grupe filmova, te iako snimljen 1992. godine, pripada temi ovog rada. Međutim, u metodološkom ključu *novotalasne* filmsko/muzičke analize ovog teorijskog istraživanja, simbolični kraj dekade osamdesetih uzročno-posledično je okarakterisan naslovom filma *Kako je propao rokenrol*, koji označava kraj ere u kojoj je veza jugoslovenske popularne muzike i filma bila najdominantnija.

*

Filmska muzika postklasičnog perioda (od 1958. do danas) u opštim obrisima svog uticaja jeste *moćna sila u stvaranju filmova*, navodi kompozitor Džeri Goldsmit (Jerry Goldsmith) i *dodatna vrednost* svakog audio-vizuelnog sistema, ocenjuje teoretičar filmske muzike Mišel Šion (Mishel Shion, 2007). Razvoj filmske muzike kao pripovednog i izražajnog sredstva filma u studijama filma i filmske muzike, te muzikološkim istraživanjima i tekstovima, sagledava se od nemog filma, uspostavljanja temelja zvučnog filma do novih tendencija (Adorno/Ajzler, 1972; Gorbman, 1987; Altman, 2000; Šion, 2007; Buhler/Flinn/Neumeyer, 2000; Harper, 2009; Audissino, 2017; Buhler, 2001/2019; Hogg, 2019). U tom smeru Džejsms Buhler (James Buhler) piše da su tokom višedecenijskog teorijskog razmatranja pitanja o ravnopravnosti uloge muzike u pripovednoj strukturi filma, odgovori na ovo pitanje najčešće zavisili od opšteg ili parcijalnog sagledavanja njene multifunkcionalne uloge. Stoga će u ovoj disertaciji *metodom operacionalizacije*

(analize/sinteze, analogije/komparacije, apstrakcije/konkretizacije, dedukcije/indukcije i specijalizacije/generalizacije) problem definisanja i pozicioniranja filmske muzike biti konkretno sagledan kroz funkcionalnu primenu *popularnog songa* u filmu, koja je tipična za postklasični period. Za ovaj period, kako navodi Džejms Verbicki (2009), karakteristična je infiltracija pop i rok muzike u film usled približavanja mlađoj publici, a ova razvojna perspektiva filmske muzike prisutna je kako u holivudskoj, tako i u evropskoj kinematografiji. U Americi je sa pojavom reditelja *novog Holivuda* šezdesetih godina ovaj trend promovisan zajedno sa tematskim i estetskim promenama koje su ovi autori uspostavljali. Potiskujući postavke *klasičnog holivudskog stila* (konzistentnu, linearnu i zaokruženu narativnu strukturu, zatim audio-vizuelne hijerarhije izražajnih sredstava, kao i jasnu i nedvosmisleni funkciju filmske muzike), *songovi* pop i rok muzike u filmovima *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), *Poslednja bioskopska predstava* (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), *Američki grafiti* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973) i mnogi drugi, imali su zapaženu narativnu i značenjsku funkciju u odnosu na radnju i junake filma, o čemu će više biti reči u radu, dok su nezavisno od filma dostigli veliku popularnost i društveno-kulturni odjek.

U ovom radu metodološki je izabran termin *song* (*popularni song*, *kratki song*, *filmski song*, *tematski song* i sl.), a ne njegovi sinonimi pesma, kompozicija ili muzička numera „za ljudski glas sa tekstom uz muzičku pratnju”, jer se time teži postići *mikro* i *makro istraživački* efekat. Najpre je funkcija *popularnog songa* (njegove melodije, harmonije, ritma i stihova) u različitim primerima posmatrana na *mikronivou filmske naracije*,³ čime se otkriva njegoova veza sa pripovednom strukturom filma. Na *makro uzročnom nivou relacija*, odnosno dinamičkog uticaja popularne muzike na film i obrnuto, analiziran je širi značaj *popularnog songa* na procese formiranja *kolektivnih i individualnih identitetskih*, kao i *kulturnih i društvenih obrazaca*. U poglavlju „Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva” *makro* i *mikro istraživački* nivo specifično su sagledani na jugoslovenskom primeru. Naime, veza filmske muzike i *popularnog songa* istražena je s jedne strane praćenjem uspona *urbane kulture* u SFRJ, koja u osmoj deceniji dvadesetog veka kroz *novi talas* u filmu i muzici doživljava svoj vrhunac, dok su s druge strane proučeni njeni narativni, semiotički i kulturološki aspekti. Stoga kompleksnost filmsko/muzičke analize *popularnog songa* u

³ U knjizi *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* (2018) Vesna Perić navodi da „u teoriji kulture, naracija predstavlja termin koji prevazilazi granice različitih humanističkih disciplina. Naracija je sveprisutna i ona predstavlja oblik reprezentacije koja ispostavlja sadržaj priče, ali i način konstruisanja realnosti” (Perić 2018: 45).

jugoslovenskom filmu zahteva *teorijsku heterogenost i metodološki pluralizam*, krećući se od njegovog mesta u filmskom narativu, do objedinjujućeg značaja za jugoslovenske kulturne, umetničke, identitetske odnose i društvena kretanja.

U *pojmovno-teorijskoj perspektivi* ovog rada ne koristi se termin *saundtrek* (*soundtrack*), čijom se praksom i formom uspešno reguliše spona dveju najpopularnijih umetnosti i (najbogatijih) kulturnih industrija (filmske i muzičke) (Lawrence/Goldmark/Leppert, 2007). Premda se njegova primena odavno izučava, termin *saundtrek* ukazuje na tradiciju analiza *muzike za film*, umesto daleko važnijeg izučavanja *muzike u filmu*, koje nas vodi ka dubinskom istraživanju stvaranja i upisivanja polivalentnih značenja filmske muzike (Harper/Doughty/Eisentraut, 2009). Ova podela jasno upućuje na osnovnu klasifikaciju predstavljačke i pripovedačke uloge filmske muzike (dijegetičke i nedijegetičke), koje se razlikuju prema mehaničkom slaganju muzike sa vizuelnim sadržajem filma (sinhroniteta ili disariteteta slike i muzike) i apstraktnog delovanja *muzike u filmu* kao činioca koji veoma lako širi simboličku ravan filma, pokazujući njene nove potencijale značenja koji se višeslojno mogu tumačiti. Zbog toga se u *pojmovno-teorijskoj perspektivi* ovog rada primenjuje termin *popularni* ili *filmski song*, kroz koji se *definiše metodološka suština njegovog predmeta istraživanja*. Definisanjem i primenom termina *popularnog songa u filmu* omogućena je dubinska analiza manje vidljivih i nedovoljno proučavanih slojeva filmsko/muzičkih struktura. Ovakvo analitičko-istraživačko opredeljenje uslovljeno je *filmskim, multimodalnim pripovedanjem*, koje uključuje sve audio-vizuelne elemente filmskog sadržaja: sliku, dijalog, muziku/melodiju i (pripadajući) tekst (reči, stihovi *songa*).

Sa gledišta osnovnog predmeta ove studije i brojnih teorijskih proučavanja *multimodalnosti filmskog pripovedanja* u kome su zvuk, muzika i *song* posmatrani kao značenjski elementi, zapaža se da su teorijska istraživanja podjednako determinisana semiotičkim i naratološkim pristupom filmskoj muzici. Za definisanje semiotičkog aspekta filmske muzike sumirana su znanja Era Tarastija (Eero Tarasti) *A Theory of Musical Semiotics* (1994), *Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation* (1986) i *Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present* (2016), zatim teorijska istraživanja Kristijana Meza (Christian Metz) *Ogledi o značenju filma* (1973), Umberta Eka (Umberto Eco) *A Theory Of Semiotics* (1979), Filipa Taga (Philip Tagg) *Musicology and the semiotics of popular music* (1987), Džejmisa Buhlera (James Buhler) *Theories Of The Soundtrack – Semiotics of Film / Semiotics of Music* (2019) i drugih. Koristeći metod teorijskog uopštavanja, Ero Tarasti zaključuje da muzička semiotika potiče iz pretpostavke da muzika ima značenje, da poseduje smisao i da predstavlja značajni oblik i aktivnost komunikacije. Kristijan Mez

uočava da sirovu građu filma čini pet audio-vizuelnih elemenata (slika, grafika, govor, zvučni efekti i muzika), a veze između *označitelja* i *označenog* u zvuku i muzici mnogo su labavije od onih koje su vezane za sliku. Interdisciplinarnе interpretacije filmsku muziku, a posebno *popularni muzički song* (bez obzira da li je primenjen u filmu ili se koristi kao samostalan oblik) posmatraju *kao značenjska sredstva* i pripisuju im semiotički aspekt. U odnosu na prve teorije na samom početku filmske umetnosti i kasniji period klasične teorije filma, koji su često naglašavali vizuelne aspekte filma, semiotika filma / semiotika filmske muzike sagledava sve audio-vizuelne aspekte koji čine jedan film kao jednako važne. Kada u tom kontekstu posmatramo muziku, primećujemo da se ona često koristi i kao element narativnog sredstva, posebno kada je reč o *songu* koji značenje podjednako nosi kako u melodiji tako i u tekstu (rečima, stihovima *songa*).

Naratološki koncept izučavanja filmske muzike nezamenljiv je u proučavanju muzike i zvuka u savremenim medijima, a njihove nove konfiguracije iznova pokreću preispitivanja uloge i funkcije filmske muzike. Muzička partitura jednog filma može da bude u funkciji pripovedačkog kontinuiteta, ali može biti i komentar emocionalnih stanja likova i zbivanja u okviru filmske priče, navodi američka teoretičarka Klaudija Gorbman (Claudia Gorbman, 1987). Zahvaljujući repetitiji melodijske varijacije, harmonije ili ritma, muzika može igrati bitnu ulogu u povezivanju ili usložnjavanju filmskog pripovednog teksta, a svojim apstraktnim delovanjem može da nijansira, zamagli ili naglasi razlike među narativnim slojevima. Emilio Audisino (Emilio Audissino, 2017) veliku pažnju u svojoj teoriji posvećuje neoformalističkim metodama u unapređenju funkcija muzike u filmu. Na osnovu toga on uspostavlja *filmsko/muzičku analizu* u kojoj kosa crta (/) treba da naglasi odmak od dosadašnjih *filmsko-muzičkih odnosa*, najčešće posmatranih kroz opozite *komentar–pratnja, paralelizam–kontrapunkt, dijegetički–nedijegetički*. U neoformalističkom ključu, Audisino u *filmsko/muzičku analizu* uvodi relaciju u kojoj se *muzički tekst* posmatra kao *deo filmskog teksta*, odnosno novi metod koji proučavanje filmske muzike sagledava kroz ukupnu funkcionalnost *vizuelno/muzičkog pripovednog sistema*. Stoga *filmsko/muzička analiza* „nije muzikološka analiza filmske muzike, niti je filmska analiza jednog zasebnog elementa kompleksne filmske strukture, već metod za proučavanje *filmsko/muzičke interkonektivnosti* kroz koju nastaje kompleksan audio-vizuelni sistem filma” (Audissino 2017: 88). U tom kontekstu i ova disertacija pronalazi svoj kritički pristup, interpretativni aspekt i teorijski okvir.

Opšteprihvaćene pretpostavke, klasifikacije i paradigme filmske muzike identifikuju tri osnovne funkcije filmske muzike: referentnost (muzika kao referenca za vreme, prostor, žanr, epohe, etničke zajednice i sl.), ekspresivnost (muzikom se pruža metaforičko značenje, šire od

onoga koji se na prvi pogled čini, u funkciji pobuđivanja osećanja, sećanja, asocijacija, mašte i dr.), sistem tema i motiva. Dejvid Nojmajer (David Neumeyer) u tekstovima *Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model* (2009) i *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015), razvija teorijski model koji je zasnovan s jedne strane na hijerarhiji, a sa druge strane na tripartitnom odnosu *pripovedanja u filmu – slike – zvuka*. Metodološki baziran na ukupnim zaključcima studija filma i medija, od njihovog nastanka do danas, Nojmajer navodi da se proces *pripovedanja u filmu* „odvija slikom – fundamentalnim elementom filma – i zvukom” (Neumeyer 2015: 12), kao i da je za zvuk u filmu „glavni prioritet njegova narativna jasnoća [...], a zatim slede *zvučni efekti i muzika* (koja je višefunkcionalna)” (Neumeyer 2015: 3). Identifikovanjem i modelovanjem brojnih relacija vizuelno/muzičkog narativnog odnosa u filmu, složenost sistema konstruisana je na binarnosti elemenata: *jasnoća/vernost, prvi plan / pozadina, dijegetički/nedijegetički, sinhronizacija/kontrapunkt, emocija/distanca, onscreen/ offscreen* i *eksternalizovano dešavanje / internalizovano dešavanje*. U ovoj studiji najznačajnija dijegetička/nedijegetička relacija *popularnog songa* i filma data je u *Tabeli 1. Popularni song u SFRJ i njegova dijegetička/nedijegetička funkcija*.

*

U istorijsko-komparativnoj perspektivi razvoj filmske muzike i *popularnog songa* u ovom radu podjednako je posmatran sa aspekta zapadnih i istočnih filmsko/muzičkih kulturnih obrazaca, obeleženih brojnim razlikama, ali i sličnostima (ne)zavisno od ideoloških, nacionalnih ili kulturoloških granica. Za precizniju analizu sprege popularne muzike *novog talasa* i filma u jugoslovenskoj kulturi osamdesetih, razmotreni su brojni faktori, pojave i procesi ovog socijalističkog društva. U tom smislu, *novi talas* (u muzici i filmu) okupio je mlade ljude koji su pod tim uticajem uspostavljali osećaj pripadnosti društvenoj grupi koja se formirala u cilju (kratkoročnih i dugoročnih) promena preovlađujućih normi (izgradnje identiteta u odnosima pojedinac–grupa–društvo i obrnuto). Kada se u kontekstu kulturnog prostora govori o Istoku i Zapadu, uglavnom se misli na političko-blokovsku podelu koja je preovladavala nakon Drugog svetskog rata, a čiji je odnos u ovom radu posmatran na primeru filmsko/muzičkog uticaja, moći i mehanizama kulturnog razvitka i identitetskog oblikovanja. Ishod ovako postavljenog istraživanja pruža nova znanja i proširuje granice postojećeg sistema učenja u ovim teorijskim oblastima.

Odnos popularne kulture, muzike i kinematografije razmatrali su Džon Fisk (John Fiske) u publikaciji *Popularna kultura* (2001), Stiven Glen (Stephen Glynn) u knjizi *The*

British Pop Music Film, The Beatles and Beyond (2013), Majkl Dvajer (Michael D. Dwyer) u izdanju *Back to the Fifties* (2015), Dejvid Džejsms (David E. James) u monografiji *Rock 'N' Film: Cinema's Dance With Popular Music* (2016), Entoni Hog (Anthony Hogg) u knjizi *The Development Of Popular Music Function in Film* (2019) i John Storey u delu *Cultural Theory and Popular Culture* (2019). U okviru istočnoevropskog političko-kulturnog bloka o razvoju popularne kulture i muzike u periodu od pedesetih do devedesetih godina dvadesetog veka Eva Mazierska (Ewa Mazierska) u dve knjige – *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (2016) i *Eastern European popular Music in a transnational Context: Beyond the Borders* (2019) navodi da je postojala kulturna saradnja koja se najčešće odvijala između kultura sličnog ili istog afiniteta, kao i među državama koje su na neki način bile liberalnije orijentisane ka Zapadu. Padom Berlinskog zida i brisanjem ove granice, navodi Aniko Imre (Aniko Imre) u studiji *A Companion to Eastern European Cinemas* (2012), specifičnosti se u najvećoj meri gube i stapaju u jedan kulturni hibrid, koji ima različitu prošlost i zajedničku evropsku sadašnjost. Gledano i na Istoku i na Zapadu, opšti je utisak da su filmsko/muzički sadržaji bili osnova u formiranju kulturnih obrazaca, te da su konkretno u ovoj korelaciji uspostavljali uticaj i moć kao predvodnici popularne kulture. Poštujući dijalektičke metode istraživanja, principe povezanosti i uslovljenosti fenomena, jer u kulturi i umetnosti ništa ne postoji izolovano i samo za sebe, u ovom radu prevazilazi se ograničenost analize pojedinačnih konstitutivnih delova i ulazi u dijalektički proces filmsko/muzičkog i kulturno/identitetskog istraživanja u kojima je *popularni song* zajednički i vezivni element.

Kao prostor u kome se kretanje kulture odvijalo slobodno, Jugoslavija je imala tu privilegiju da svaki upliv kulture, bilo da ona dolazi sa Zapada ili sa Istoka, propusti kroz filter svojstvenosti i specifičnosti sopstvenih kulturnih potreba.⁴ Stoga, Jugoslavija „nikada nije bila u potpunosti, zaklonjena i zatvorena iza 'gvozdene zavese', niti je nekritički prihvatila zapadni uticaj, već je uspevala da ostane teritorija na kojoj se sreću i mešaju različite kulture i društveni modeli” (Daković/Milovanović 2015: 183–184). Iz tog razloga, dekada osamdesetih je interesantna za teoretičare kulture i medija, jer je *novotalasni pokret* započet decenijama ranije dovršio svoju specifičnu formu u jugoslovenskom društvu (Janković, 2020). Međutim, završetak njegove konstrukcije *urbanog identiteta* paralelno je bio i ulazak u njegovu dekonstrukciju, o čemu će biti više reči u daljem radu.

⁴ Socijalistička zemlja kakva je po uređenju bila Jugoslavija, ideološki je bila bliža SSSR-u, ali je svoj kulturni identitet gradila na američkim filmovima, muzici i konzumerizmu (Vučetić, 2012).

U postklasičnom periodu razvoja filmske muzike simfonijsku muziku zameniče popularne melodije, a u novom pripovednom sistemu filma svest o korišćenju *popularnog songa* se direktno odražava na njegov uspeh. Muzičko-filmske zvezde postaju Elvis Presli (Elvis Presley), Bitlsi (The Beatles), Dilan (Bob Dylan), Kvinsi Džons (Quincy Jones) i drugi. Istoričarka Radina Vučetić u knjizi *Koka-kola socijalizam* (2012) piše da je:

„u vremenu odmah nakon Drugog svetskog rata, Jugoslavija u političkom i kulturnom smislu za razliku od drugih istočnoevropskih zemalja, bila bliža američkom nego sovjetskom uticaju. Drugim rečima, Jugoslavija je u sferi umetnosti, popularne kulture i svakodnevice sve više, ako ne i potpuno deo zapadnog referentnog sistema, ali i da je deo globalnih fenomena i pokreta” (Vučetić 2012: 44).

Pedesetih i šezdesetih godina najtraženiji su bili filmovi vestern žanra *Tačno u podne* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), *Rio Grande* (*Rio Grande*, John Ford, 1950), *Šejn* (*Shane*, George Stevens, 1953) i *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*Once Upon a Time in the West*, Sergio Leone, 1968). Zanimljivo, ovaj filmsko/muzički uticaj vestern žanra ogledao se na rokenrol muziku u Jugoslaviji, te je tako muzička grupa *Lotosi* snimila instrumental *Apaši* (1963), zatim su *Magneti* snimili kaubojsku temu *Riders in the Sky* (1963), dok je muzička grupa *Indeksi* snimila kompoziciju iz vesterna *Sedam veličanstvenih* (Vučetić, 2012)⁵.

Dok istoričari kao burne predstavljaju političke i kulturne događaje kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina (studentske demonstracije, *crni talas* u filmu, književnosti i dr.), za svakodnevni život Jugoslovena to su bile zlatne godine obeležene iluzijom prosperiteta na svim društvenim, ekonomskim i kulturnim poljima. Nakon smrti predsednika Tita, poslednji bedem delimično kontrolisanog društva se dalje krunio ka padu, te se u jugoslovenskoj kinematografiji primećuje ređe snimanje partizanskih filmova, a šansu dobijaju reditelji novije generacije koji su bili otvoreni ka novim temama i direktnoj kritici društva. U taj kulturni prostor upisuju se

⁵ Na ovu konstataciju o kulturnom uticaju sa Zapada na jugoslovensko društvo, Radina Vučetić dodaje da se u periodu između Prvog i Drugog svetskog rata u jugoslovenskim bioskopima najviše izvodio američki film, da bi se takav trend nastavio nakon Drugog svetskog rata, navodeći da „u pedesetim godinama politika uvoza je potpuno favorizovala američki film, dok je šezdesetih godina uvezeno 75% američkih i evropskih filmova i petnaestak domaćih ostvarenja” (Vučetić 2012: 90). Najpopularniji zapadni filmski junaci u Jugoslaviji su bili Marlon Brando (Marlon Brando), Džejs Din (James Dean), Gari Kuper (Frenk James Cooper), Odri Hepbern (Audrey Hepburn), Džon Vejn (John Wayne), Merilin Monro (Marilyn Monroe), Elizabet Tejlor (Elizabeth Taylor) i drugi, čije su se fotografije i tekstovi mogli naći u najprestižnijim jugoslovenskim časopisima.

pokret *novog talasa*, čiji su konstituenti (film, muzika i druge umetničke forme) dalje konstruisali nove kulturne obrasce i društvene identitete. Uzev u ovom kontekstu, u jugoslovenskom društvu „muzika često postaje mera emancipacije i slobode u određenim sredinama, a tamo gde je zabranjivana, ograničavana ili zloupotrebljavana, izlazila je iz umetničkih okvira, postajući vesnik demokratizacije i svojevrsni indikator sloboda” (Vučetić 2012: 163).

O društvenoj praksi popularne kulture i popularne muzike, kao i o njihovim uticajima na savremeno društvo, pisali su Teodor Adorno (Theodor Adorno), Džejms Storej (James Storey), Džon Fisk (John Fisk), Daglas Kelner (Daglas Kelner), Gi Debor (Debord Guy), Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) i drugi. Šezdesete i sedamdesete godine u Americi su uzor za čitav niz kulturnih fenomena koji su nešto kasnije imali odjek u ostalim delovima naše civilizacije. Refleksija nekih od njih, kao što su rok i pank kultura iz Velike Britanije i Amerike, kao i pojava novih vrsta muzičkog senzibiliteta označena etiketom *novog talasa*, zahvatila je beogradsku rokenrol scenu 1980. godine, ali i ostale delove Jugoslavije, naročito Zagreb, Sarajevo i Ljubljano. Naime, pojava i objavljivanje albuma *Idola* (1981, 1982 i 1983), *Šarla akrobate* (1981) i *Električnog orgazma* (1981, 1982, 1983), te izdavanje ključnih kompilacija – *Paket aranžman* i *Artistička radna akcija* 1981. godine, poslužiće kao parametar trajanja ovog fenomena koji je za kratko vreme uticao na oblikovanje specifične identitetske forme, koja bi se mogla označiti kao *urbani beogradski duh*.⁶ Bendovi *novog talasa* i *postnovotalasnog* perioda, svojim *popularnim songovima* su imali veoma sličan uticaj na mlade u Jugoslaviji, u kontekstu bunta i kulturnog preporoda, kao što su i *popularni songovi* američkih i britanskih bendova šezdesetih imali uticaj na zapadnjačku kulturu.

Kulturni identitet kao deo društvenog identiteta (Chow, 1998; Imre, 2009; McNelis, 2017) jedan je od teorijskih okvira ove studije i jedinstveno proizlazi iz korelacije filmske pripovedne strukture i filmske muzike, odnosno prati se u trostrukom odnosu elemenata filmskog narativa, muzičke perspektive / *popularnog songa* i filmsko/muzičkih kulturnih obrazaca. Osamdesetih godina u Jugoslaviji uticaj muzike *novog talasa* i filma, kao i filmske muzike Zorana Simjanovića, Vojislava Kostića i drugih kompozitora popularnih muzičkih žanrova koji su se u filmovima pojavljivali, neposredno je uticao na dalji razvoj *novog talasa*

⁶ Kao godina početka panka i *novog talasa* na jugoslovenskom prostoru uzeta je 1978. godina kada su *Pankrti* izdali singl „Ljubljana je bulana / Lepi in prazni”, a *Prljavo kazalište* izdalo svoj prvi singl „Televizori”. Koncert u Tvornici u Zagrebu je uživo snimljen, a dupli CD je izdao Dallas Records. Citati su iz prapratnog materijala na CD-u, tekst je napisao Hrvoje Horvat. Na koncertu su učestvovali: *Električni orgazam*, Darko Rundek, Vlada Divljan, Jasenko Houra, Davorin Bogović, Pero Lovšin (*Pankrti*) i Lačni Franc.

i jugoslovenskog društva u celini. Teme i uticaj ranije pomenutih filmskih naslova i *popularnih muzičko-filmskih songova*, dovode do poistovećivanja auditorijuma sa filmskim junacima, koje pak dovodi do toga da se u delimično kontrolisanom društvu šire *marginalizovani kulturni identiteti*. U tom pravcu predstaviće se teorije Nuše Grejman Simpson (Nyasha Grayman Simspon) i identiteta kao psihološke strukture Artura Bluma (Arthur W. Blume) i konstrukcija etničkog identiteta, Kolina Eversa (Colin Evers), Marka Masona (Mark Mason) i Stjuarta Hologa (Stuart Hall) koji razmatraju nacionalnu kulturu, Nevene Daković i Miroslave Malešević, koje pojam identiteta sagledavaju kroz balkanski kulturni prostor i kinematografiju, dok će Herbert Blumer (Herbert Blumer) i Džordž Herbert Med (George Herbert Mead) ponuditi tezu o fluidnosti identiteta.

*

Tema ovog rada je hijerarhijski postavljena i polazi od teorijske periodizacije *muzike u filmu*, koja prelazi u analizu filmske muzike i *popularnog songa*, njihovih s jedne strane višestrukih semiotičkih značenja, a s druge funkcija u filmskom pripovedanju. Zatim se kreće ka otkrivanju sveobuhvatnog simboličkog delovanja *vizuelno/muzičkog* teksta u filmu, da bi modelom postepenog širenja analitičke optike i teorijskog opsega promišljanja, tema uticaja filmske muzike i *popularnog songa* prevazišla zadati istorijsko-razvojni okvir, potcrtavajući njihov značaj za specifičnosti kulturnog identiteta u jugoslovenskom društvu. Stepeni analize postavljeni su u *mikro* i *makro* nivoima istraživanja, kako je ranije rečeno, a njegov smer opredeljen je u pravcu od *dna ka vrhu*, sledeći indikatore i naznake koje postoje u filmskoj muzici kao što je *popularni song*, kao i obrnuto, od *vrha ka dnu*, polazeći od jugoslovenskih kulturnih obrazaca osamdesetih godina dvadesetog veka i njihovog uticaja na filmski i muzički *novi talas*. Na taj način se uzročno-posledično ukazuje na umrežavanje i funkcionalno kruženje uticaja kulturnih i društvenih okolnosti u građenju, a kasnije i u razgradnji kulturnog identiteta u SFRJ tokom vremenskog perioda koji je u fokusu ovog rada. Iz tog razloga se ne posmatra celokupan istorijski razvoj filmske muzike, već se istraživanje ograničava na osamdesete godine dvadesetog veka, odnosno deceniju u kojoj je ovaj uticaj dosegao vrhunac, ali se, paradoksalno, i postepeno urušavao zajedno sa državom i zajedničkim kulturnim prostorom u kome je delovao.

Filmska muzika kao *centralni istraživački predmet* ovog rada prvostepeno se sagledava kroz njeno osnovno delovanje u filmu, kao što je uspostavljanje jedinstva na nivou naracije, emocionalnog i informativnog efekta, dijegetičkog i nedijegetičkog odnosa sa slikom, kao i

mnogih drugih funkcija. Drugostepeno, složenost filmsko/muzičkog sistema tumači se kroz masovnost, raznolikost i neponovljivost kulturnih i društvenih pojava osamdesetih godina u Jugoslaviji, a u funkciji stvaranja novih i izmenjenih identiteta (manjinskih, fluidnih, nestabilnih, hibridizovanih i sl.). Muzika u filmu se najpre posmatra kroz originalno komponovanu muziku, a zatim i kroz analizu *popularnog songa*, bilo da je namenski napisan za film, a vremenom prihvaćen van njegovog okvira, bilo da je neka popularna kompozicija tog vremena iskorišćena kao muzički motiv u filmu. U jugoslovenskoj kulturnoj sferi u periodu koji je izabran za analizu, paralelno se pojavljuju novi muzički trendovi, kao i filmovi sa novim temama i junacima koje je omladina tog vremena i prihvatila i dalje inspirisala. Otuda se prvostepeno *popularni song* prati kroz njegov nastanak, razvoj i mesto u filmskoj dijegezi, a drugostepeno kao deo opšteg kulturnog trenda koji filmski autori prihvataju i primenjuju u okviru svojih dela.

Stoga su *osnovna tema* i *centralni predmet* ovog rada formulisani kao analiza filmsko/muzičkog uticaja jugoslovenskog *novog talasa* i filma, odnosno istorijsko-komparativna teoretizacija filma, popularne muzike i *kratkih muzičkih songova* kao elemenata u konstrukciji jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog identiteta, a prema uzorima svetskih trendova. Usled višeslojne teme i predmeta istraživanja dolazi se do retrospektive muzike u jugoslovenskom filmu u *Tabeli 2. Istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama*, a zatim se pažnja usmerava ka dekadi osamdesetih, u kojoj se mapiraju semiotički aspekti filmske muzike sa akcentom na *popularnom songu*, kao neodvojivom delu filmskog pripovedanja, odnosno filmsko/muzičke strukture.

*

Rad sadrži *tri cilja istraživanja*, od kojih je prvi cilj okrenut ka dijahronijskom i retrospektivnom posmatranju filmske muzike, na osnovu koga će biti izvedena sinhronijska analiza filmske muzike u periodu od 1980. do 1991. godine sa teorijskim fokusom na *popularni song*. Kako je do sada filmska muzika jugoslovenske kinematografije analizirana delimično i najčešće nije bila vezana za istorijski period, već je u obzir uzimano stvaralaštvo određenog reditelja ili kompozitora, postoji potreba da se sistematizacija filmske muzike navedenog kulturnog prostora i perioda ovim radom predstavi. Vremenski interval koji je za sistematizaciju uzet, prema klasifikaciji Džejmisa Verbickog nominalno odgovara eklektizmu, dok spram elemenata, funkcije i uticaja filmsko/muzičkog sadržaja suštinski pripada postklasičnoj epohi filmske muzike, odnosno *novom talasu* u filmskoj muzici, kako je u radu i

predstavljeno. Postklasičnu epohu karakteriše infiltracija pop-rok muzike i *popularnih songova* u film, koja se u produkciji jugoslovenske kinematografije javlja kao preteča u isto vreme kada i u svetskoj produkciji, ali pun zamah i uticaj ostvaruje osamdesetih godina dvadesetog veka.

Kroz drugi cilj ove studije, uočeni su i definisani najvažniji stilski, žanrovski i semiotički aspekti filmske muzike, a zatim je analiziran njen filmsko/muzički uticaj u procesu filmskog pripovedanja. Nakon postavljene istorijske osnove, navodi se da filmsko/muzički odnos ima više nivoa, koji mogu da menjaju značenje i gradiraju se (neutralni, opisni, apstraktni, nosi značenje, pruža *oddatu vrednost* i dr.). Stoga kosa crta (/) označava kompleksan korelacioni odnos kojim se u radu muzika detaljno predstavlja kao fleksibilna komponenta u audio-vizuelnim medijskim sistemima. Za objašnjenje ovog odnosa posebno se izdvaja i analizira *popularni song* kao višefunkcionalni element *multimodalnog filmskog pripovedanja* (slika, melodija, harmonija, ritam, tekst/stihovi). Uključivanjem svih audio-vizuelnih elemenata u filmu, *multimodalnost filmskog pripovedanja* mnogo češće se predstavlja u odnosu slike i dijaloga, slike i instrumentalne muzike, dok se cilj ovog rada u analizi filmsko/muzičkog sadržaja pomera ka *popularnom songu* i objašnjenju njegove višestruke semiotičke uloge u samom pripovedačkom postupku.

Treći i glavni cilj ove studije je istraživanje uticaja filma i muzičkog *novog talasa* u kreiranju kulturnog identiteta (od globalnog ka nacionalnom okviru). Posebno se razmatra jugoslovenski filmsko-muzički *novi talas* kao kulturološki fenomen koji se (primetno u društvu i umetnosti) javlja u trenutku smanjenog uticaja socijalističke doktrine i (delimično kontrolisanog) identiteta. Ovi činioci doprinose značajnijim promenama i uplivu novih identiteta u jugoslovensko društvo, kroz urbani, slobodni, buntovnički duh *novog talasa*. Stoga se u analizi kroz posredničko delovanje *popularnog songa* pojašnjava odnos muzičkog *novog talasa* i filmske muzike uopšte, a spram filmsko/muzičkog pripovednog sistema i njegovog značaja za oblikovanje jugoslovenskog kulturnog identiteta. U višeslojnom karakteru oblika i uzročnih veza uspostavljenih trećim ciljem ovog istraživanja, primećuje se delovanje dva *nova talasa*, od kojih se jedan odnosi na muzički *novi talas* koji se ogleda u pojavi različitih muzičkih žanrova, dok se drugi odnosi na film i infiltraciju popularne muzike, odnosno *popularnog songa* u njegov narativ.

*

Na osnovu definisane teme, predmeta i višeslojnih ciljeva, proizlazi *glavna hipoteza* ovog rada da se u jugoslovenskoj filmskoj muzici u periodu od 1980. do 1991. godine, koji

pripada postklasičnoj epohi i prepoznaje se kao *novi talas* u filmskoj muzici, odvija kulminacija procesa infiltracije popularne muzike i *popularnog songa* u pripovednu strukturu filma, a u funkciji stvaranja novih i izmenjenih kolektivnih i individualnih identitetskih, kao i kulturnih i društvenih obrazaca.

Posebna hipoteza ovog rada u istorijsko-komparativnoj analizi prati uspon urbane kulture od američke, francuske i engleske do istočnoevropske i jugoslovenske, preispitujući makro i mikro nivo uticaja filmske muzike i *popularnog songa*, nastao ukrštanjem perspektive *novog talasa* u muzici i filmu. *Popularni song* se višeslojno posmatra kao mikroelement pripovedne strukture filma, ali i kao makro uzročni činilac kulturne i društvene transformacije. Ovom hipotezom se problematizuje umreženost kulturnog i društvenog uticaja u konstrukciji i dekonstrukciji kulturnog identiteta u SFRJ tokom vremenskog perioda koji je u fokusu ovog rada.

*

Metodologija naučnog rada vezana za ovu disertaciju podrazumeva interdisciplinarni pristup, jer je za razmatranje konstrukcije kulturnog identiteta u kome učestvuju film i popularna muzika neophodna naučna postavka nekoliko teorijskih disciplina. Prožimanje, povezivanje, suprotstavljanje, komparacija i hibridizacija paradigmi, kao i umetničkih, kulturnih, društvenih, istorijskih i socioloških diskursa bazična su odlika ove disertacije. U najvećoj meri, razmatranja se oslanjaju na istorijsko-medijsku komparativnu analizu. Proces istraživanja konstrukcije kulturnog identiteta od *vrha ka dnu* i obrnuto, uključuje i uticaj globalne kulture na manje zajednice kao što je jugoslovenska. U istraživanju se primenjuju opšte metode analize, indukcije i dedukcije, kao i istorijsko-komparativna analiza uticaja filma i muzike u funkciji strukturiranja kulturnog identiteta. Prožimanje ovih uticaja, ali i njihovo suprotstavljanje, sagledano je dijahronijski kroz istorijski razvoj filmske muzike i sinhronijski, kroz društveno–kulturno–umetnički uticaj tekstova u različitim umetnostima i medijima.

U naučnoj osnovi su teorija i istorija filma, studije audio-vizuelnih medija, filmske muzike i popularne kulture, analitičke perspektive semiotike (semiotika filma, muzike i filmske muzike) i identiteta (akcenat će biti na kolektivnom i individualnom kulturnom i društvenom identitetu), kao i studije kulture koje su sublimacija i generalizacija navedenih disciplina. U metodologiji ove disertacije primenjuje se čitav niz osnovnih i posebnih metoda društveno-humanističkih nauka, odnosno uže posmatrano studija kulture, filma i filmske muzike, koje kombinuju metode teorijske sistematizacije i analize *studije slučaja*. Zadatak teorijske

sistematizacije filmske muzike (istorijskog progresivnog sagledavanja i komparativnog metoda) jeste analiza i sinteza filmsko/muzičkih studija koje su se tokom decenija dosledno razvijale i unapređivale. Teorijske analize kretale su se od klasičnog posmatranja muzike u filmu kao podređenog elementa audio-vizuelnog pripovedanja do savremenih studija koje su fokusirane na filmsko/muzičku analizu narativa, estetike, ideološkog aparata i istorijsko-razvojnih aspekata. Metodom *studije slučaja*, odnosno funkcije *popularnog songa* u jugoslovenskoj kinematografiji, u ovom radu stavljen je naglasak na brižljivost procesa sakupljanja podataka predstavljenih u dve objedinjujuće tabele (*Tabela 1. Popularni song u SFRJ i njegova dijegetička/nedijegetička funkcija* i *Tabela 2. Istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama*). Navedenim teorijskim metodama i istraživačkim tehnikama analizirana je veza popularne muzike i filma, osnove za formiranje filmsko/muzičke moći i uticaja, odnosno filmsko/muzičkih kulturnih obrazaca i društvenih fenomena (pojava i procesa) u jugoslovenskom društvu. Time je metodološki u istraživanju izbegnuto korišćenje istorijskih podataka kao apstraktnog istoricizma.

Istorijsko-komparativnom metodom (od *američkog, francuskog i britanskog do istočnoevropskog i jugoslovenskog novog talasa*) uočavaju se sličnosti i razlike filmsko/muzičkog uticaja na društveni, kulturni, nacionalni i ideološki identitet. *Poređenje kao osnovni instrument analize* koristi se induktivno za proveravanje hipoteza o kulturno-društvenoj uzročnosti tokom osamdesetih godina u Jugoslaviji. U radu su korišćene *tri vrste poređenja*: 1) filmsko/muzičkih tendencija globalno i u okviru jugoslovenskog društva, 2) uticaja popularne muzike na svetsku kinematografiju (teme, žanrovi, stilovi i dr.), 3) opšta poređenja u kojima se proučavaju sve kulturne i društvene pojave vezane za tvorbu i konstrukciju identiteta (individualnog i kolektivnog). Kada *popularni song* i film posmatramo u komparativnoj perspektivi obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka, jasno je da su oni imali veliki uticaj na mnoge sfere života, kao i da su obeleženi brojnim analogijama, ali i kontrastima. Filmsko/muzički uticaj i moć u SFRJ ogledao se kroz afirmaciju popularne kulture na jugoslovenskom kulturnom prostoru i bio je od presudne važnosti za oblikovanje individualnog sistema vrednosti, konstruisanje kolektivnog identiteta i formiranje kulturnih obrazaca, koji se sa velikom pažnjom teorijski izučavaju. *Istorijsko-komparativnom metodom* (sličnosti i razlika, analogije i kontrasta elemenata) konceptualizuje se filmsko/muzički model istraživanja, najpre kao mikroelement pripovedne strukture filma, a zatim i kao makro uzročni činilac kulturne i društvene transformacije. Osnovni cilj makro i mikro *istorijsko-komparativnog metoda* je iznalaženje uzročnih relacija koje su u radu demonstrirane.

*

Struktura rada obuhvata pet celina i jedan *Dodatak* disertaciji, koje upućuju na dijalektičko sagledavanje teme i ravnomerno ukrštanje teorijskih modela i studije slučaja: Uvod: metodološke postavke istraživanja, Filmska muzika i studije filma: pojmovno-teorijski okvir, Filmska muzika, muzika u filmu: klasifikacija i sistematizacija, Odnos muzike i filma u funkciji oblikovanja kulturnog identiteta i Zaključak. Uvodni deo pruža metodološke postavke istraživanja (određuje se predmet analize, osnovni ciljevi, polazne hipoteze i struktura disertacije), odnosno način na koji se analizira izabrana epoha. Predstavlja razloge za odabrani period i temu, objašnjava studiju slučaja, pruža osnovne definicije i uvodi u teorijski okvir.

Drugi deo rada predstavlja teorijski pogled na filmsku muziku i *popularni song*. Podeljen je u četiri potpoglavlja: *Filmska muzika i studije filma: pojmovno-teorijski okvir*, *Popularni song i film: komparativna perspektiva obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka*, *Semiotika filma / semiotika filmske muzike* i *Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva*.

U delu rada *Filmska muzika i studije filma: pojmovno-teorijski okvir* nalaze se dva izdvojena segmenta *Ishodišta muzičko/vizuelnih interakcija: film kao muzički medij* i *Neoformalistički pristup analizi filmske muzike: osnovne postavke muzičke narativnosti*. U tom delu predstavljene su najvažnije teorijske postavke relevantne za ovo istraživanje o filmu i filmskoj muzici od samog početka delovanja ovih međusobno povezanih umetničkih praksi, do najnovijih. Teoretičari filma i filmske muzike čija se razmatranja koriste u ovom delu rada su najpre Džejms Verbicki, koji je najsveobuhvatnije analizirao muziku u filmu i predstavio njenu podelu u skladu sa razvojem filma, zatim Mišel Šion (Michel Chion) i Klaudija Gorbman, čije su studije značajno unapredile promišljanje o filmskoj muzici. Ovi autori posebno obraćaju pažnju na dijegetičku i nedijegetičku ulogu muzike u filmu, dok na tim pojmovima srpska teoretičarka umetnosti i medija Marija Ćirić, definiše pojam *superlibretta* u u knjizi *Vidljivi prostor muzike, superlibretto – govor muzike u filmu* (2014). Do sličnih zaključaka dolaze i Robin Stilvel (Robynn Stilwell) u tekstu *The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic* (2007), Danijel Jakovon (Daniel Yacavone) u knjizi *Spaces, Gaps, and Levels: From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory* (2012), Joakim Tilman (Joakim Tillman) i Lindzi Koleman (Lindsay Coleman) *Film Music Investigating Cinema Narratives and Composition* (2017).

Lorens Kramer (Lawrence Kramer), Danijel Goldmark (Daniel Goldmark) i Ričard Lepert (Richard D. Leppert) teoretičari su koji u knjizi *Beyond the Soundtrack, Representing Music in Cinema* (2007) primećuju da se u novije vreme muzika u filmu ponovo premešta u polje pozadinske muzike i da je potrebno naći novi način konceptualizacije da bi se muzika ponovo vratila jednakoj važnosti u odnosu na slike. Takođe, pažnja se poklanja istraživačima koji primećuju da je estetski spoj zvuka i slike kulturološki dominantan i da ostvaruje ogroman uticaj na postulate popularne kulture, kao što su Ketrin Kalinak (Kathryn Kalinak) u knjizi *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (1992), Grejem Harper (Greame Harper) u knjizi *Sound and Music in Film and Visual Media* (2009), Dejvid Nojmajer i Džejms Buhler *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2009) i drugi. Nadalje je predočena analiza teorija filma i filmske muzike, u cilju komparacije sa najnovijim teorijama, iz ugla Džejmisa L. Limbaka (James L. Limbacher), kao i Maksa Vinklera (Max Winkler), Morisa Žobera (Maurice Jaubert), Gofreda Petrasija (Goffredo Petrassi), Artura Blisa (Artur Bliss), Antonija Veretija (Antonio Veretti), Bendžamina Britna (Benjamin Britten), Žorža Anteja (George Antheil), Žorža Akara (Georges Hacquard), kao i Teodora Adorna (Theodor Adorno), Hansa Ajslera (Hanns Eisler), Rudolfa Arnhajma (Rudolf Arnheim) i drugih. Na samom kraju ovog poglavlja, predstavljena su razmišljanja Stena Linka (Sten Link), Nikolasa Kuka (Nicholas Cook) i Nikolasa Rejlanda (Nicholas Reyland). Takođe, ponuđen je i neoformalistički pristup razmatranja filmske muzike, koja je zasnovana na analizi dubinske narativne strukture filmske umetničke forme, a koju su istraživali Kristin Tompson (Kristin Thompson), Dejvid Bordvel (David Bordwell), Noel Kerol (Noël Carroll), Džejms Buhler, Džon Gilik (Jon Gillick), Dejvid Baman (David Bamman) i Piter Rutbart (Peter Rothbart).

Najveći „potres” u istoriji filma/filmske muzike je period šezdesetih godina kada je kinematografija fokus interesovanja okrenula ka mlađoj publici, što je uzrokovalo upotrebu *popularnog songa* u narativnoj strukturi, kao i pojavu glumaca koji su istovremeno bili i muzičke zvezde, kao što su: Elvis Presli (Elvis Presley), Bob Dilan (Bob Dylan), Mik Džeger (Mick Jagger) i drugi, a upliv popularne muzike u filmski narativ posebno je značajan zbog uticaja *songova*, bilo da je *song* potekao iz filma i postao popularan ili je kao popularna numera funkcionalno prilagođen filmskom pripovedanju. U delu *Popularni song i film: komparativna perspektiva obrazaca popularne kulture između Istoka i Zapada*, razmatraće se fenomen popularne kulture kroz analizu popularne muzike, kao i popularne muzike u filmu. Na početku su predstavljena zapažanja Dejvida Džejmisa (David E. James), Entonija Hoga (Anthony Hogg), Dastina Kida (Dustin Kidd), Ešlija Krosmana (Ashley Crossman), Džona Fiska (Fiske John), Džona Storeja (Storey John), Linde Holcman (Linda Holtzman), Marcela Danesija

(Marcel Danesi) i Tima Dilejnija (Tim Delaney) o infiltraciji popularne muzike najpre u američki i britanski kulturni prostor, da bi se zatim proširio na ostali deo sveta. Sva dešavanja na zapadnom kulturnom prostoru poređena su sa dešavanjima u Jugoslaviji, ali i na prostoru istočne Evrope, o kojoj je pisala Eva Mazierska (Ewa Mazierska). Ova autorka se bavi analizom popularne muzike i kulture istočnoevropskih zemalja koje su u političkom i kulturnom smislu bile otvorenije ka Zapadu, kao što su Poljska, Mađarska i Jugoslavija. Takođe, ista autorka razmatra i fenomen balkanske muzike označavajući Gorana Bregovića kao njenog predstavnika, ali i fenomen balkanske muzike u širem društvenom, identitetskom i fenomenološkom kontekstu, kao neke vrste transnacionalnog superstila.

Deo rada *Semiotika filma / semiotika filmske muzike* obrazlaže semiološka otkrića Umberta Eka (Umberto Eco), Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussurea), Čarlsa Persa (Charles Sanders Peirce), Kristijana Meza (Christian Metz) i Rolana Barta (Roland Barthes), zatim će ove teorije primeniti na filmsku muziku, kroz semiotička istraživanja Džona Blekinga (John Blacking), Mihajla Đorđevića, a posebno Era Tarastija (Eero Tarasti) i Filipa Taga (Philip Tagg). Na nizu primera analiziran je odnos semiotike filma i semiotike filmske muzike.

Razmatranje društvenog i kulturnog identiteta u delu *Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva* poslednji je deo postavki pojmovno-teorijskog okvira i opredeljen je ka istraživanjima Nuše Grejman Simpson, Majrona Lustiga (Myron Lustig), Artura Bluma (Arthur W. Blume), Aniko Imre (Aniko Imre), Stjuarta Hala (Stuart Hall), Kolina Eversa (Colin Evers) i Marka Masona (Mark Mason), kao i istraživanjima jugoslovenskog filmsko/muzičkog kulturnog identiteta autora Ane Petrov, Danijela Guldinga (Daniel J. Goulding), Radine Vučetić, Mari Žanin Čalić, Miroslave Malešević, Vesne Perić, Ane Đorđević i Nevene Daković. Ovaj deo rada prati razvoj kulturnih obrazaca i identiteta zapadne, a uporedo i jugoslovenske kulture, kao i filmsko/muzički uticaj na kulturu kao takvu.

Istraživački deo rada podeljen je na tri potpoglavlja: *Popularna muzika u jugoslovenskom filmu: dijegetički i nedijegetički filmski song*, *Novi talas: popularna filmska muzika* i *Uticaj kompozitora na filmsku muziku: Vojislav Voki Kostić i Zoran Simjanović*. Upoređuju se tendencije u filmskoj muzici zapadne kinematografije i jugoslovenskog filma, odnosno prati se implementacija popularnih muzičkih žanrova u film, muzički žanrovi koje su kompozitori koristili, prožimanja koncepata reditelja i kompozitora... Osamdesetih godina dvadesetog veka dolazi do afirmacije *popularnog filmskog songa* i masovne integracije kompozitora i izvođača popularnih muzičkih žanrova u film, kao što su: Dušan Kojić Koja, Vlada Divljan, Srđan Šaper, Vlatko Stefanovski, Lazar Ristovski, Oliver Mandić, Goran Bregović, Srđan Gojković Gile i drugi. Ova grupa kompozitora bi se mogla definisati kao

kompozitori čiji su muzika i imidž ostvarivali uticaj na urbano profilisanu publiku, dok je na drugoj strani postojala i praksa implementacije muzike popularnog žanra u filmove, koji su se obraćali neurbanoj profilisanoj publici kao što su filmovi *Tesna koža* (Mića Milošević, 1982), *Kakav deda takav unuk* (Zoran Čalić, 1983), *Hajde da se volimo* (Aleksandar Đorđević, 1987) i drugi. U ovom delu rada je takođe prezentovan pregled filmsko/muzičke analize na osnovu odnosa *popularnog songa* i njegove dijegetičke ili nedijegetičke funkcije u procesu filmskog pripovedanja pomoću *Tabele 1*.

Podnaslov *Novi talas: popularna filmska muzika*, bavi se analizom filmova u kojima su implementirani žanrovi *novog talasa*, kao i muzikom/songovima ostalih popularnih muzičkih žanrova. Za najveći uticaj na filmsku muziku u estetskom, žanrovskom, semiotičkom i funkcionalnom smislu su označeni kompozitori Vojislav Voki Kostić i Zoran Simjanović. Stvaralaštvo Vojislava Kostića se, osim u filmskoj muzici, prepoznaje i u pozorištu, televizijskim dramama, muzičkim emisijama, radio-dramama, animiranim filmovima, dokumentarnim filmovima. Sarađivao je sa filmskim rediteljima kao što su Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Branimir Janković, Puriša Đorđević, Slobodan Šijan, Gordan Mihić, Mića Milošević, Dejan Mijač, Milo Đukanović, Predrag Antonijević, Aleksandar Đorđević, Bora Drašković, Milan Jelić, Đorđe Kadijević, Mihajlo Vukobratović, Srđan Dragojević i drugi. Istovremeno, Zoran Simjanović je označen kao kompozitor koji je osamdesetih godina imao presudan uticaj na razvoj filmske muzike jugoslovenske kinematografije. Na kraju ovog poglavlja, data je *Tabela. 2* u kojoj je predočen istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama.

Deo rada *Odnos muzike i filma u funkciji oblikovanja kulturnog identiteta* se sastoji iz dva potpoglavlja: *Novi talas: muzički pravac i kulturni pokret i jugoslovenski novi talas: refleksije muzike i filma u funkciji oblikovanja kulturnog identiteta*. Za razmatranje *novog talasa* u Britaniji i Americi i njegove refleksije u Jugoslaviji, koriste se saznanja Tea Kateforisa (Theo Cateforis), Tomasa Erlevina (Stephen Thomas Erlewine), Stjuarta Bortvika (Stuart Borthwick), Rona Moja (Ron Moy), Dejva Langa (Dave Laing), Simona Rejnoldsa (Simon Reynolds), Vladimira Đurića Đure, Marije Ristivojević, Aleksandra S. Jankovića, kao i aktivnih učesnika tog perioda Srđana Šapera, Biljane Maksić, Milutina Petrovića, Vlade Divljana. Analizom filmova *Ko to tamo peva* (1980), *Petrijin venac* (1980), *Lepota poroka* (1986), *Dom za vešanje* (1988), *Vreme čuda* (1989), *Kuduz* (1989), *Virdžina* (1991) i drugih, pokazana je promena diskursa u predstavljanju identiteta. U poslednjem delu ovog poglavlja se analizira interakcija muzike, filma i društvenog i kulturnog identiteta i njihovo uzročno-posledično delovanje u kreiranju identiteta društva, kao i uticaj društvenog i kulturnog

identiteta zajednice na muziku i film, o čemu je pisao Aleksandar Janković. Drugim rečima, ovim radom se obuhvataju značajni kulturni, društveni i umetnički aspekti koji su uticali na oblikovanje kulturnog i društvenog identiteta na jugoslovenskom kulturnom prostoru osamdesetih godina dvadesetog veka.

Peti deo čine završna razmatranja i metodološki sudovi o ispunjenosti ciljeva, hipoteza i predviđenih ishoda istraživanja (sinteza, generalizacija, klasifikacija, dedukcija, dokazivanje, specijalizacija i dr.). U *Zaključku* su sumirani ciljevi i hipoteze koje se odnose na sistem interakcije i metamorfoze društvenog i kulturnog identiteta u dva sistema, prvog koji se odnosi na mešanje, kontaminaciju, hibridizaciju i dekonstrukciju filma i filmske muzike, odnosno *popularnog songa* i drugog, koji uključuje unakrsne procese dekonstrukcije kao razgradnje i konstrukcije kao izgradnje kulturnog identiteta.

2. FILMSKA MUZIKA I STUDIJE FILMA: POJMOVNO TEORIJSKI OKVIR

Multifunkcionalna povezanost filmskih i muzikoloških studija sadržana je u brojnim filmskim analizama (Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, 1992; David Bordwell, *The Musical Analogy*, 1980) i muzikološkim tekstovima (William Rosar, *Film Studies in Musicology: Disciplinarity vs. Interdisciplinarity*, 2009). Ukupno posmatrana kao *teorija filmske muzike*, ova oblast tematski je podeljena u tri vrste publikacija: dubinsku analizu funkcija filmske muzike, monografije o njenim uspešnim kompozitorima i priručnike o kreativnim tehnikama u ovoj sferi⁷. U svojim postavkama, ovaj rad oslanja se na prve dve kategorije knjiga i tekstova, teorijske studije (Adorno/Ajzler, 1972; Wierzbicki, 2009; Gorbman, 1987; Šion, 2007; Buhler/Flinn/Neumeyer, 2000; Audissino, 2017; Buhler, 2001/2019) i monografije (William H. Rosar, *Bernard Herrmann: The Beethoven of Film Music*, 2003; Charles Leinberger, *Ennio Morricone's the Good, the Bad and the Ugly*, 2004; Richard Dyer, *Nino Rota*, 2010; Emilio Audissino, *John Williams's Film Music*, 2014). Ovi tekstovi svedoče o kompleksnosti filmsko/muzičkih istraživanja, u kojima je često analiza vizuelnih komponenti predominantna u odnosu na zvučne elemente. To se objašnjava hijerarhijom njihovih delovanja na naša čula, dok se paralelno sugerise da ćemo kroz muziku u filmu specifično osetiti, odnosno čuti još jednu dimenziju, koju zapravo ne vidimo. Nesumnjivo, „kao što se tri boje (crvena, zelena i plava) stapaju u filmskoj slici, tako se i tri zvučne komponente dijalog, zvučni efekti i muzika stapaju u filmski *soundscape*” (Stilwell 2001: 167). U studiji *Sound and Music in Film and Visual Media* (Harper/Doughty/Eisentraut, 2009) navodi se da:

„funktionalnost zvuka i muzike u filmu, i drugim vizuelnim medijima, nije samo priča o primeni i otkriću prirode njihovog delovanja na naša čula, već i o

⁷ Publikacije o kreativnim tehnikama i praktični priručnici o filmskoj muzici nisu sadržani u ovom radu: Henry Mancini, *Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration*, 1986; Mervyn Cooke, *Alwyn, William, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001; Philip Lane, *Reconstructing Film Scores*, 1997. i mnoge druge.

komunikacijskoj i društvenoj uključenosti, bilo da se radi o pojedinačnom ili masovnom učešću. U tom odnosu od nas se traži da razmotrimo odnos gledanja i slušanja (tj. odnos između vizuelne slike i zvučne/muzičke slike). Isto tako učešće zvuka u filmu ili bilo kom drugom vizuelnom mediju, često je u ravni koja je iznad našeg iskustva medijskih oblika, a koja proizlazi podjednako iz kreacije, kako i iz iskustva. Iz toga zaključujemo da savremeni vizuelni mediji artikulišu podjednako doživljaj i razmišljanja o zvuku, uvodeći nas u permanentan čin otkrivanja” (Harper/Doughty/Eisentraut 2009: 1–2).

Muzika, ali i zvuk uopšte u filmu, na publiku ima apstraktni uticaj⁸, od slike koja je konkretnija, dok u korelaciji dolazi do njihovih uzajamnih simboličnih efekata⁹. U filmu *Ajkula* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) ovaj efekat je nesumnjiv, jer „muzika nije jednostavna *naznaka* ajkule, ona *je* ajkula” (Donnelly 2005: 93). Takođe, „dva pola sile” u filmskom serijalu *Zvezdanih ratova* (*Star Wars*, George Lucas, 1977–2019), kako Džejms Buhler (James Buhler) navodi u tekstu *Star Wars, Music, and Myth* (2000), prisutna su kroz dualizam muzičkih tema (*The Imperial March Theme / The Force Theme*)¹⁰. Stoga, filmska muzika u studijama filma zahteva „interdisciplinarnu interpretaciju, teorijski okvir i kritički pristup” (Neumeyer/Buhler 2001: 17), gde se polje filmsko/muzičkih istraživanja i sistematizacije smešta u proučavanje opšteg filmskog sistema, u kom se muzika ne posmatra kao sekundarni i podređeni činilac, već

⁸ Rudolf Arnhajm u tekstu *Novi Laukon umetničke sinteze i govorni film* navodi da “muzika neposrednije, čistije i snažnije prenosi ideje, ali je njeno tumačenje [...] i apstraktnije i opštije [...]. Zbog toga muzika tako savršeno upotpunjava igru i nemi film: ona upečatljivo prenosi osećanja i raspoloženja, a i unutrašnji ritam pokreta, koji bi vizuelna predstava rado sama dočarala, da joj nije pristupačan samo izlomljen i taško uhvatljiv ritam konkretnih predmeta“ (Arnhajm 1962: 195).

⁹ Valter Marč (Walter Murch), filmski montažer i dizajner zvuka, potvrđuje distancu između muzike i slike smatrajući da „dobar *dizajn zvuka* podrazumeva ne samo adekvatnu podršku slici, nego i svojevrsnu *konceptualnu rezonancu* između slike i zvuka. Zvuk treba da nam sliku prikaže drugačijom, zatim nas ova *nova* slika tera da drugačije čujemo zvuk, što nam opet otkriva nove stvari u slici, što ponovo rezultira drugačijim zvukom... Ovo predstavlja suštinu fenomena sinestezije i vrhunac *filmskog izražavanja*” (Marč u Maksimović 2008 169–179). Za više o radu i mišljenju Valtera Marča pogledati: Walter Murch, *In the Blink of an Eye*, 1992; Michael Ondaatje, *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing*, 2004.

¹⁰ Holivudski kompozitor muzike Maks Štajner (Max Steiner) (*Jezebel*, William Wyler, 1938; *Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939; *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942; *Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1942; *The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946; *The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948; *The Searchers*, John Ford, 1956) držao se načela da svaki lik u filmu, kao svaka narativna nit, ima svoju muzičku temu. Publika na taj način dobija jasne koordinate ko je heroj, a ko zločinac, da li će zlo pobediti ili će ga dobro nadjačati.

kao integralni audio-vizuelni element. U tekstu *Inventing the Cinema Soundtrack, Hollywood's Multiplane Sound System* (2000), teoretičar filma Rik Altman (Rick Altman) ukazuje na tradiciju analiza *muzike za film*, umesto daleko važnijeg izučavanja *muzike u filmu*, koja će se nadalje u tekstu pratiti. Različite filmsko/muzičke tendencije nalazimo u svim teorijskim strujama od psihoanalize i rodnih teorija, kao što je tekst Kaje Silverman (Kaja Silverman) *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) u kome se razrađuje ideja zvuka kao psihološkog i ideološkog činioca do semioloških (Metz, 1974) i naratoloških teorija primenjenih u ovom radu.

Teorijsku periodizaciju filmske muzike u ovom istraživanju označila je studija teoretičara filmske muzike Džejsma Verbickog (James Wierzbicki)¹¹, *Istorija filmske muzike (Film Music: A History, 2008)*. Ova knjiga proučava razvoj *muzike u filmu*, razmatrajući estetske trendove i strukturalne pomake zajedno sa tehnološkim, društvenim, socioekonomskim, kulturnim i filozofskim okolnostima. Sagledavajući razvoj filma i filmske muzike, Verbicki se u najvećoj meri oslanja na holivudsku produkciju, delimično ukazujući i na druge kinematografije. Knjiga je podeljena u četiri dela: *Muzika u nemom filmu* (1894–1927)¹², *Muzika u ranom zvučnom filmu* (1894–1933), *Muzika u klasičnom stilu holivudski film* (1933–1960) i *Muzika u postklasičnom periodu* (1958–2008). Posmatrano na osnovu ove podele, u ovom radu izabrani period za razmatranje *muzike u filmu* jasno pripada postklasičnom periodu. Osim ovih distinkcija, Verbicki period klasičnog stila deli na dva stilska perioda, proglašavajući prvi za *zlatno doba filmske muzike* (1933–1949), a drugi kao *posleratne inovacije i borbu za preživljavanje* (1949–1958). U postklasičnoj eri, Verbicki takođe razaznaje dva perioda: *novi talas u filmskoj muzici* (1958–1978) i *eklektizam* (1978–2001).

¹¹ Profesor na Univerzitetu u Mičigenu Džejsm Verbicki više od dvadeset godina bio je glavni kritičar umetničke muzike za *St. Luis Post – Dispatch* i druge američke časopise. Njegove studije koje se odnose na istoriju filmske muzike su *Monographs on the American composer Elliott Carter* (2011) i *Electronic score for the 1956 film Forbidden Planet* (2005). Knjige u kojima se pojavljuje kao urednik ili koautor su: *The Routledge Film Music Sourcebook* (2011) i *Music, Sound, and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (2012). Njegovi naučni članci se pojavljuju u časopisima: *Musicology Australia*, *Beethoven Forum*, *Music and the Moving Image*, *Opera Quarterly*, *Screen Sound*, *The Journal of the American Musicological Society* i *Musical Quarterly*.

¹² Od samog *niklodionskog perioda*, poručuje Verbicki, filmska muzika je funkcionisala na više nivoa (estetski, narativni, receptivni), bilo da su je svirali usamljeni pijanisti ili veliki orkestri. Muzika je u nemim filmovima prošla kroz transformaciju od pukog pokrivanja buke filmskog projektora do izvedbe takvog repertoara s kojim je veći deo publike bio upoznat (Wierzbicki 2009: 196–197).

Svojim istraživanjima objavljenim u knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987)¹³, američka teoretičarka Klaudija Gorbman (Claudia Gorbman) značajno je unapredila promišljanje u oblasti studija filmske muzike. Ona razmatra „nečujnu” ili nenametljivu *muziku u filmovima* Federika Felinija (Federico Fellini), u kojima se kao kompozitor pojavljuje Nino Rota (Nino Rota), konstatujući da Felinijeva dela veoma retko izdvajaju muzičko izvođenje (*La Strada*, 1954; *La Dolce Vita*, 1960; *8 ½*, 1963). Ono što gledalac zapaža je nenametljiva, pozadinska muzika, karakterističnog lirskog stila. Međutim, kroz tematsku analizu muzike, u filmu specifične strukture *Kabirijine noći* (*Le notti di Cabiria*, 1956), ona osvetljava brojne mogućnosti i funkcije *muzike u filmu*. Gorbmanova navodi da muzička partitura jednog filma može da bude u funkciji pripovedačkog kontinuiteta, ali može biti i komentar emocionalnih stanja likova i zbivanja u okviru filmske priče. Zahvaljujući repetitiji melodijske varijacije, harmonije ili ritma, muzika može igrati bitnu ulogu u povezivanju ili usložnjavanju filmskog pripovednog teksta, a svojim apstraktnim delovanjem može da nijansira, zamagli ili naglasi razlike među narativnim slojevima. Stoga se *muzika u filmu* upisuje kroz njegova polivalentna značenja, ali ih ponekad i sama stvara, „sinhronijskim i dijahronijskim varijacijama implementacije muzike u autorovu filmsku maštu, kao njenom zapaženom funkcijom u odnosu na radnju i junake filma, direktno potcrtanim u mnogim sekvencama filma *Kabirijine noći*” (Gorbman 1980–81: 132–133).

U postklasičnom periodu, Gorbmanova uočava promenu recepcije *muzike u filmovima*, kao i promenu pozicije sa koje se sagledava filmska priča, jer u ovom periodu postaje uobičajeno da gledalac „sluša muziku popularnog žanra, istovremeno prateći tekst pesme i filmsku priču” (Gorbman 1987: 163). Kritičko mišljenje spram stanovišta Klaudije Gorbman o „nečujnoj” ili prigušenoj melodiji u filmu, iznosi Džef Smit (Jeff Smith) u studiji *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (1998), navodeći da prisustvo *muzike u filmu* nikako nije „neosetno” ili „nenametljivo”, već naprotiv, najčešće veoma naglašeno i da je to preovlađujuća komercijalna uslovnost filmske industrije. U takvom sistemu, svest o korišćenju popularne muzike i *popularnog songa* u filmu se direktno odražava na uspeh filma, prepoznatljivost kod publike i prateću prodaju muzičkih albuma. Nakon ove i drugih polemika,

¹³ U svojim ranim razmatranjima, ova teoretičarka se najpre pozivala na naučne studije Teodora Adorna i Hansa Ajslera, a zatim i na promišljanja o kompleksnom odnosu publike prema filmskoj muzici. Uticajnu knjigu *Nečujne melodije: narativ filmske muzike* (*Unheard melodies, Narrative Film Music*) Klaudija Gorbman objavljuje 1987. godine, podstičući i afirmišući u teorijskoj misli proučavanje sinergije muzike i filma.

Gorbmanova je korigovala¹⁴ stavove objavljujane u teoriji o *nečujnim melodijama*, ukazujući da prateća uloga i nenametljivost više nisu pravila filmske muzike, već samo neke od njenih mogućih funkcija. Ipak, postavljajući pitanje „Šta je zapravo svojstveno filmskoj muzici?“, ona veoma jasno teorijski definiše poziciju muzike spram filmskog narativa:

„konvencionalni narativni film je konstruisan kao dijegeza. [...] Muzika uživa poseban status u filmskom narativu, jer ona može da bude *dijegetička* (muzičari mogu da sviraju uživo tokom filmskog zbivanja, ili može biti uključen radio). To je takozvana muzika čiji je izvor vidljiv i jasan, odnosno muzika čiji izvor je prisutan u filmskoj radnji. Ili može da bude *nedijegetička* muzika (simfonijski orkestar svira dok kauboji na konjima jure kroz preriju). Ako je *nedijegetički*, glas naratora u filmu doživljava se kao 'narušavanje' prirodnosti, dok ista funkcija muzike ima sasvim drugačiji status u pripovednom toku” (Gorbman 1987: 3).

Nakon ove primarne podele koja se odnosi na opštu funkciju *muzike u filmu*, u daljim teorijskim razmatranjima pojavljuju se pojmovi *dijegetička* i *nedijegetička muzika u filmu*, zasnovani na odnosu izvora i prostora odakle muzika dolazi. Ova podela odnosi se na: muziku čiji izvor je prisutan u kadru (*source music*) i muziku čiji se izvor nalazi van kadra¹⁵ (često terminološki predstavljenu u studijama filmske muzike kao pozadinska muzika / *background music*). Marija Ćirić opaža *metadijegetičku* funkciju muzike, gradeći pojam *superlibretta*, koji može da funkcioniše kao „metadijegetička, nadnarativ, double image, dodata vrednost, superpolje, zvučni onirizam, hiperrealna zvučna reprezentacija, supra-realnost, narativni agens”

¹⁴ Za razvijanje ove teme pogledati tekst Claudia Gorbman, *Film Music*, in John Hill and Pamela Church Gibson, 1998, str. 43–51.

¹⁵ U knjizi *Imaginarno polje filmske slike, čitanje i interpretacija* (2011) Aleksandra Milovanović kao predmet istraživanja navodi *filmski prostor van kadra* „jednim od najsloženijih teorijskih pojmova koji osvetljuje, tumači i razjašnjava recepciju filma” (Milovanović 2011: 7). *Filmski prostor u kadru* sadrži audio-vizuelne elemente i ovičen je okvirom slike, „međutim, postoji i prostor van kadra, van ivica filmskog platna – *off prostor*. Taj prostor može biti sugerisan ulaskom i izlaskom aktera iz kadra, pogledom van kadra, [...] kao i govorom, zvučnim efektima i muzikom” (Milovanović 2011: 9). Izvor zvuka može biti vidljiv u kadru ili se može nalaziti neposredno uz ivicu kadra i tada gledalac, iako ne vidi, razume o kojem je izvoru zvuka reč. Stoga se zvukom „na veoma kreativan način može sugerisati radnja koja se odvija u *off prostoru*, kao i zvučna perspektiva, odnosno udaljenost, približavanje i udaljšavanje aktera i objekata. Govor, muzika i zvučni efekti sugerišu gledaocu da postoji čitav niz elemenata koji se nalaze van kadra i koji u svakom trenutku mogu postati deo kadra i uticati na dalji narativni tok. *Off zvuk* proširuje subjektivni doživljaj filmskog prostora, povezuje susedne kadrove (omogućava kontinuitet) i obogaćuje vizuelni sadržaj novim značenjem” (Milovanović 2011: 28).

(Ćirić 2014: 183). Stoga se podela funkcija zvuka i muzike realizuje spram njihovog odnosa sa slikom, a takva pretpostavka podrazumeva „da je značenje već fiksirano i sadržano u slici, te da zvuk može samo potcrtati ili izmeniti ono što je već dato” (Kalinak 1992: 24). Ovakva podela upućuje nas delimično na predstavljačku ulogu filmske muzike, a ne ključno pripovedačku, jer sinhronitet ili disparitet slike i muzike imaju podjednaku važnost za filmsku radnju. U tom kontekstu, *nedijegetičku muziku u filmu* možemo zapaziti u brojnim primerima klasičnih filmskih scena:

„kada junak filma izlazi sa operne predstave mi ne moramo ni videti niti čuti njeno izvođenje, mada je sasvim izvesno da ćemo čuti nekoliko taktova muzike pre nego što se vrata zatvore. Kada gitarista svira u bašti nekog restorana, njegovo konkretno prisustvo ne mora nijednom vizuelno biti otkriveno gledaocu, jer je jasno da je izvor muzike imanentan i neposredno prisutan uz ivicu filmskog kadra. Nasuprot ovome, muziku koja je izvan dijegeze, koju sami likovi ne čuju, gledalac razume kao komentar ili unutarnju interpretaciju. Ova vrsta muzike tradicionalno funkcioniše tako da kompleksno oblikuje emotivni i psihološki sadržaj slike, bilo da, na primer, pojačava osećaj jeze poput melodija Bernarda Hermana u Hičkokovoj *Vrtoglavici*, ili muzike koja oponaša galop tipičan za vesterne, ili pak mir i spokoj Mocartovog duvačkog kvinteta u filmu *Sreća Anjes Varde*” (Gorbman 1980–81: 134–135).

Bazirajući se na naratološkim istraživanjima Edvarda Brenigana (Edward Branigan) u knjizi *Narrative Comprehension and Film* (1992), Gvido Heldt (Guido Heldt) njegove zaključke implementira na analizi filmske muzike u knjizi *Music and Levels of Narration in Film, Steps across the Border* (2013). U studiji se predstavlja detaljni dijegetički/nedijegetički spektar muzike u filmu zasnovan na dva pitanja – „odakle muzika dolazi” i „koja je funkcija muzike u filmu”. Ovim pristupom, Heldt pruža snažan analitički instrument za posmatranje muzike u filmskoj dijegezi. Do sličnih zaključaka dolaze i Robin Stilvel (Robynn Stilwell) u tekstu *The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic* (2007) i Danijel Jakovon (Daniel Yacavone) u knjizi *Spaces, Gaps, and Levels: From the Diegetic to the Aesthetic in Film Theory* (2012).

Tradicionalnu naklonost ka vizuelno-muzičkoj podeli zvuka u odnosu na sliku u filmu kritikuje Ketrin Kalinak (Kathryn Kalinak) u knjizi *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (1992), navodeći da je „zvuk u filmu podeljen na osnovu relacije sa slikom:

njegove paralelne ili kontrapunktne pozicije. Ova matrica navodi na mišljenje da je značenje na strani slike i da zvuk samo može da intenzivira ono što publika već gleda” (Kalinak 1992: 24). Tragajući za mogućim interpretacijama ove učvršćene i mnogo proučavane relacije, Toni Tomas (Tony Thomas) u studiji *Film Score: The Art and Craft of Movie Music* (1991) poetično piše da je „prava funkcija muzike u filmu da otkrije šta ljudi misle i osećaju” (Thomas 1991: 177).

Da je recepcija filma simbolički i višeslojni filmsko/muzički doživljaj navodi Pjer Šafer (Pierre Schaeffer), konstatujući da je reč o sprezi više audio-vizuelnih elemenata, u kojoj svaki od njih stiče efekat koji zasebno ne poseduje, što Šafer metaforično i živopisno predstavlja kroz primer drveta koje se ne čuje i vetra koji se ne vidi. Ipak, navodi on, vetar će se vizuelno artikulirati kroz podrhtavanje krošnje, dok će se drvo čuti kroz šuštanje lišća (Schaeffer 1980: 12–21). Kroz smelu ekstrapolaciju on dalje dekonstruiše film u dve velike kategorije, one koje se vide (ali ne čuju) i one koje se čuju (a ne vide). Služeći se efektom maske, koju preuzima iz nauke o akustici, Šafer daje primere kada je u filmu vizuelna senzacija veoma snažna da zvuk i muzika iščezavaju iz fokusa publike, i obrnuto, kada zvuk ili muzika maskiraju sliku, što je mnogo ređi slučaj. Audio-vizuelni doživljaj filma može biti *ravnomeran*, kada su oba elementa autonomna u fokusu gledalaca, može se manifestovati kroz potpunu podudarnost ritma muzike (*sinhronitet*) i ritma slike ili odstupati kroz neusklađenost njihovih ritmova (*asinhronitet*). Svaka od datih filmsko/muzičkih interakcija doprinosi bogatstvu recepcije filmske umetnosti.

Iako su se tokom godina studije filmske muzike dosledno razvijale i unapređivale, u teorijskim analizama Lorensa Kramera (Lawrence Kramer), Danijela Goldmarka (Daniel Goldmark) i Ričarda Leperta (Richard D. Leppert) u koautorskoj knjizi *Beyond the Soundtrack, Representing Music in Cinema* (2007), muzika se i dalje klasično posmatra kao podređeni element audio-vizuelnog pripovedanja, u odnosu na savremene studije koje su fokusirane na filmsko/muzičku analizu narativa, estetike, ideološkog aparata ili istorijsko-razvojnih aspekata. Iako ova tri teoretičara svoja promišljanja o filmskoj muzici i *muzici u filmu* objavljuju u ovom milenijumu, ipak na samom početku konstatuju da će se film uvek smatrati vizuelnim medijem, a muzika će pratiti hijerarhijski sled i biti prirodno postavljena na dno te lestvice. Oni idu i korak dalje, smatrajući da se u današnjem svetu prenatrpanom slikama dogodio kolaps, u kome je „gledanje slika” koje se pred nama smenjuju postala forma za sebe, zbog čega se muzika značajno udaljila, ponovo se izmeštajući u polje pozadinske muzike. Istovremeno studije Džejmisa (David James) *Rock 'N' Film, Cinema's with popular music* (2016) i Ajrlanda (David Ireland) *Identifying and Interpreting Incongruent Film Music* (2018), pružaju drugačiji pogled na *muziku u filmu*, koji je ovoj naučnoj studiji blizak i uzima se za njene polazne stavove. Oni

iznose stanovišta o funkciji i doživljaju filmske muzike, interpretativno težeći da muzici pronađu pravo mesto, u smislu da pored toga što se o filmu tradicionalno piše kao o audio-vizuelnom mediju, on se u brojnim slučajevima, prema njihovom savremenom tumačenju, može sagledati i kao muzički medij.

2.1. Ishodišta muzičko/vizuelnih interakcija: film kao muzički medij

Savremena promišljanja o filmskoj muzici Bertolda Huknera (Berthold Hoeckner) *Film, music, memory* (2019) i Antonija Hoga (Anthony Hogg) *The Development of Popular Music Function in Film* (2019) donose novu konceptualizaciju muzike u filmu, odnosno specifičnih načina na koje film artikuliše i kontekstualizuje muziku. U ovim naučnim studijama otkriva se diskurzivna dimenzija filmske muzike koja se nalazi *izvan* zvučnog zapisa, efekat i potencijal koji je odavno poznat, ali još uvek pruža prostor za teorijsko izučavanje i razvoj. Korelacija filmske pripovedne strukture, filmske slike i filmske muzike, ovde se prati u trostrukom odnosu od elemenata filmskog narativa, audio-vizuelnog konstituenta i muzičke perspektive. To se pojašnjava kroz navode da „pitanje nije u tome da li se ukida razlika slike i muzike, već kako da se izbegnu njihovi pojedinačni, opšti i implicitni nadzori, koje njihova refleksija kao spontanu filozofiju nosi sa sobom. [...] Nije teško pokazati da povezivanje muzike i slike proizvodi reciprocitet reprezentacije u kojem svaka komponenta reaguje na sile i vrednosti upisane u onoj drugoj” (Kramer/Goldmark/Leppert 2007: 4).

Razvoj filmske muzike, kao pripovednog i izražajnog sredstva u filmu, može se sagledati u tri osnovne etape, počev od nemog filma, uspostavljanja temelja zvučnog filma do novih tendencija, precizira Branimir Sakač u tekstu *Novi zvuk u filmskoj muzici*. Svaka od ovih etapa predstavlja stepenicu više u ekspresiji i integraciji muzike u celokupan filmski izraz. On smatra da je muzika danas dostigla stupanj autohtone filmske komponente, nazivajući je *filmogenom muzikom*, koja više ne asocira na istorijski bliske muzičke forme simfonije ili koncerta ili kompozicionu tehniku instrumentalne muzike, već je oslobođena okvira tradicije svojom zvukovnom fleksibilnošću, ritmizacijom i strukturalnošću (Sakač 1980–81: 81–82). Ona nije više *jedan medij (zvučni medij)* sagledan kroz *drugi medij (vizuelni medij)*, već predstavlja samostalnu i autonomnu ekspresiju u sveukupnom sklopu filma kao *audio-vizuelnog medija*. Takođe, dug period klasične funkcije filmske muzike zameniće nove tendencije u filmskoj muzici šezdesetih godina dvadesetog veka. Branimir Sakač ističe da se od tog perioda, usled brojnih promena i pojave novih autora u američkoj, britanskoj, francuskoj kinematografiji, o čemu će kasnije u radu biti reč, u strukture filmske muzike inkorporira

elektronski zvuk¹⁶, dok je tradicionalna postavka filmske muzike *izlazila iz mode* i postajala neadekvatna za globalne reforme u kinematografijama tadašnjeg vremena. Ovaj talas doneo je inovacije u muzičko/vizuelnoj ravnoteži i interakciji koje opisuje Prendergast (Roy M. Prendergast) u knjizi *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films* (1977), a koje su do danas aktuelne.

Stiče se utisak da se filmska muzika i studije filma, tokom višedecenijskog teorijskog razmatranja¹⁷, stalno vraćaju pitanju ravnopravne uloge muzike u filmu i njenom stvarnom značaju/funkciji u odnosu na sliku. U tom smislu, Džejms Buhler (James Buhler) u knjizi *Theories of The Soundtrack* (2019) pravi komparaciju i podseća da su klasični teoretičari filma insistirali na vizuelnoj dominaciji filma, umesto da se zalažu za narativnu dominaciju, vodeći nas ka mišljenju da se proces naracije odvija samo kroz sliku. Na taj način, ukazuje Buhler, dolazilo se do nepromišljenog zaključka da je „nizanje slika sinonim za samu naraciju, iako se ona odvija i kroz elemente dijaloga i često zanemarene komponente filma, zvučne efekte i muziku” (Buhler 2019: 151). Zbog površnosti ovakvih stavova, moglo bi se pomisliti da je muzika podređeni element filmskog pripovedanja, te da ona samostalno ne poseduje nikakvu narativnu moć.

Još jedan opšti problem je definisanje i pozicioniranje filmske muzike, koji zavise od sagledavanja njene multifunkcionalne uloge. Sa tom namerom Buhler ulogu filmske muzike uvek teorijski predstavlja kroz vezu različitih disciplina i sa višestrukom simboličkom funkcijom, zbog čega se, smatra on, filmska muzika mora sagledati u širim kulturološkim, umetničkim i društvenim obrascima. Na ovu konstataciju upućuje i sam početak studije Emilija Audisina (Emilio Audissino) *Film Music Analysis* (2017), u kojoj se ističe da je „estetski spoj muzike i slike postao kulturološki najdominantniji. Odnos filma i muzike ključna je spona dveju najpopularnijih umetnosti i najbogatijih (kulturnih) industrija [– filmske i muzičke]” (Audissino 2017: 1). Istraživačkim aspektima ove disertacije bliska su promišljanja i definicije

¹⁶ Sten Link (Stan Link) analizira film *Planeta majmuna* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) i muziku Džerija Goldsmita (Jerry Goldsmith), koja je u ovoj naučnofantastičnoj avanturi dočarala novi svet kombinovanjem modernističkih tehnika i elektronskih zvukova, sa osnovnim akcentom na upotrebu udaraljki i bubnjeva (Link 2016: 200–215).

¹⁷ U teorijskoj antologiji *Teorija filma* (1978), Dušan Stojanović otkriva filmsko-teorijsku publicistiku koja datira od samog početka dvadesetog veka. Pisanjem prvih kritika i teorijskih razmišljanja o novoj vrsti umetnosti najpre su dominirali francuski, italijanski i sovjetski publicisti, da bi se ona kasnije razvijala u delima Rudolfa Arnhajma (Rudolf Arnheim), Bele Balaža (Bela Balazs), Andrea Bazena (Andre Bazin) i dr. Filmska muzika je u tom periodu u pisanjima većine teoretičara i kompozitora kao što su Gofredo Petrasi (Goffredo Petrassi), Anri Verden (Henry Verdun), Artur Blis (Artur Bliss), smatrana za sekundarnu, odnosno za učesnika u filmskom sistemu koji služi za dopunu kadrova.

Buhlera i Audisina, koji daju osnovu za savremen način sagledavanja filmske muzike. U ovom radu njihove interpretacije biće primenjene u analizi jugoslovenske kinematografije, kao i celokupnog (post)jugoslovenskog kulturnog i društvenog prostora.

O percepciji i recepciji slike i zvuka, odnosno o uticaju zvuka koji generišu audio-vizuelni mediji (tradicionalni i digitalni), govorio je Grejem Harper (Greame Harper) u knjizi *Sound and Music in Film and Visual Media* (2009). Komparacijom filma i televizije kao vizuelnih medija, on ukazuje na način na koji publika reaguje na muziku, navodeći da „kada se na televiziji emituje melodija koja najavljuje vesti, gledalac je odmah (i nesvesno) prepoznaje kao standardni znak za početak. Ovaj i mnogi drugi primeri pokazuju da konzumiranje zvuka i muzike može biti u aktivnom i pasivnom modu, ali da zvuk, svesno ili nesvesno uvek ima uticaja na našu recepciju medija” (Harper 2009: 4). Harper dalje izlaže mišljenje da mediji imaju zapaženo mesto u popularizaciji muzike, i obrnuto, kao i da će funkcionalno primenjena popularna muzika odlično poslužiti kao vezivno tkivo filma ili nekog drugog medijskog teksta, ali i da može biti posmatrana samostalno. Neizostavno, kulturološka funkcija je ključna, jer muzička melodija u filmu nije povezana samo sa njegovim stvaranjem, već i sa društvenom recepcijom, koja uključuje aspekte „kako lajtmotiva i konvencija muzičkog jezika, tako i socijalnih normi, komunikacijskih strategija, društvenih trendova koji se putem vizuelnih medija distribuiraju” (Harper 2009: 10).

U knjizi *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2009) Dejvid Nojmajer (David Neumeyer) i Džejms Buhler (James Buhler) smatraju da je za savremenu teoriju filmske muzike od suštinskog značaja utvrditi istorijske razlike njenih funkcija. Preciziranjem da li se ona koristi na isti način danas kao što se koristila tridesetih godina dvadesetog veka¹⁸, moći ćemo da sagledamo njene varijacije i razvoj, a na osnovu opšte klasifikacije funkcija muzike u pripovednom toku filma: narativnu, emotivnu i referentnu. Nojmajer i Buhler smatraju da svojom narativnom funkcijom „muzika može da obezbedi pripovedno jedinstvo, repetacijom motiva ili fraza. Poput vizuelnih znakova, muzika koja se ponavlja poziva gledaoca/slušaoaca da pravi veze između vremenski udaljenih segmenata narativa” (Neumeyer/Buhler 2009: 42).

¹⁸ U poglavlju *Music and the film sequence* knjige *Sound and Music in Film and Visual Media, a Critical Overview* (2009), Nojmajer i Buhler analiziraju početne tehničke poteškoće da se muzika uskladi sa slikom i dijalozima. Problemi su se javljali kada je trebalo sinhronizovati prirodne zvuke vetra, talasa, sirena, konja koji galopiraju i drugih. Nakon 1935. godine, film je kao medij „ovladao” muzikom, te je tako *Rebeka* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), koja traje 120 minuta, 90 minuta pokrivena *pozadinskom muzikom*. Kako Nojmajer i Buhler primećuju, nakon 1940. godine, u kinematografiji dolazi do promene odnosa prema upotrebi filmske muzike, u smislu da se učestalost *pozadinske muzike* drastično smanjuje, čime se brišu ostaci uticaja *nemog filma*.

Navodeći primer ljubavne teme za iskazivanje emotivne muzičke funkcije, ova dva teoretičara ocenjuju da se ona tokom filma oslanja „na percepciju emocije i kulturnog koda za romantičnu muziku, kada je prvi put čujemo. Kada se kasnije u filmu ponovi, ova muzika će nas podsetiti na romantičnu vezu, bilo da se ona razvila ili se njeno ostvarenje tek očekuje, navodeći nas da ovu narativnu nit pratimo i njen razvoj smatramo važnim” (Neumeyer/Buhler 2009: 42). Praktično, sistem muzičkih tema ili lajtmotiva publici pomaže, na primer, u jedinstvu filmskih serijala, u kojima je veoma značajna uloga kompozitora muzike koji teže da razviju teme koje će opstati u brojnim nastavcima. U poznatim trilogijama kao što su *Kum (The Godfather)*, reditelj Francis Ford Coppola, kompozitor Nino Rota, 1972–1990), *Gospodar prstenova (Lord of the Rings)*, reditelj Peter Jackson, kompozitor Howard Shore, 2001–2003) ili *Matriks (Matrix)*, reditelji The Wachowskis, kompozitor Don Davis, 1999–2003) muzičke teme ili lajtmotivi povezuju priču ovih narativno složenih epova.

Muzika u filmu nastoji da bude referentna u smislu jasnih smernica o vremenu, prostoru i jedinstvu radnje, ali ih može i podrivati (u filmskim primerima postklasične i postmoderne naracije). U vezi sa ovim stavovima, Nojmajer i Buhler navode jednostavan primer zvuka gajdi koji može evocirati asocijacije na Škotsku, iako ni tu zemlju niti taj narod na ekranu ne vidimo¹⁹. Sasvim drugo je pitanje narativnog konteksta melodije koju gajde izvode, koji može biti doslovan, ironičan, višeznačan i sl. I u eri nemog filma, muzika je bila višefunkcionalna, jer je „bilo uobičajeno da muzičari sviraju popularne ili tradicionalne pesme (naročito balade), oslikavajući kroz muziku prostornu, vremensku, dramsku, akcionu, emotivnu, ili komičnu dimenziju filma.” (Neumeyer/Buhler 2009: 43). Najveću slabost, prema mišljenju ova dva teoretičara, predstavlja *pozadinska muzika (background music)*, koja je najvećim delom simfonijska muzika i u kojoj su naglašenije stilske osobine spram narativne funkcije. Opasnost ovakvog pristupa je da sama muzika može biti vrhunski napisana i izvedena, ali da ne ističe nijedan narativni aspekt filma, te da se pogrešno može steći utisak da bi se ona zbog bezličnosti mogla primeniti u bilo kom drugom filmu. Iz tog razloga se većina kompozitora filmske muzike fokusira na muziku koja je deo pripovednog toka, a ne na kreiranje *masterwork-a*, ili muzike koja je dovoljna kao takva.

¹⁹ Ovde se zapravo misli na *muzičku ilustraciju* pojedinih kadrova, koja bi trebalo da zvučno dočara ono što gledalac vidi. Osim ilustracije akcije ili zbivanja u slici, tekst daje i primere geografske ili istorijske ilustracije, recimo ako scena prikazuje holandski grad sa kanalima, vetrenjačama i drvenim klompama, kompozitor će to ilustrovati nekom holandskom narodnom pesmom. Ovakva standardizacija muzičkog simbolizma se naročito isticala u praksi stila izvođenja, koji se pre svega odnosio na dinamiku.

Teoretičar filmske muzike Džejms L. Limbaker (James L. Limbacher) u zborniku *Film music: from violins to Video* (1974) osvrt se na „kako je sve počelo” u eri nemog filma. Ističe da su se, kako je film postizao veću popularnost i punio bioskopske dvorane, angažovali i muzičari, najpre pijanisti, a zatim manji gudački ansambli ili čitavi orkestri koji su pratili „aventure junaka na velikom platnu”²⁰. Klavirska pratnja za film prvi put se čula u Francuskoj na jednoj od filmskih projekcija braće Limijer (Auguste i Louis Lumiere). U ovoj eri, vodviljske kuće (koje su imale prostor za orkestar) pružale su muzičku pratnju kratkim filmovima (desetominutnim, jednorolnim filmovima), a filmski program se prikazivao pre nego što bi počela vodviljska predstava ili u njenoj pauzi (Limbacher 1980/81: 10–12). Kompanija *Edison*, pokušavajući da uvede sistem, 1909. godine počinje da izdaje *sugestije za muziku* tokom filmskih projekcija²¹. Takođe, *cue sheets* – *sveske za muzičko upravljanje*, kategorizovale su i standardizovale muziku prema raspoloženjima i osećanjima: ljubav, mržnja, strast, komedija, akcija, zlokobnost, tuga, sreća, tajanstvenost, *furioso*, *agitato* i dr. Stoga, jasno je da razvoj filmske muzike ne počinje tehničkim unapređenjima zvučnog filma, već teče paralelno sa razvojem filma kao umetnosti, a funkcija muzike u filmu u njenoj najranijoj fazi je bila da potcrta i istakne akciju na platnu, navodi Usai (Paolo Cherchi Usai) u knjizi *Silent Cinema* (2000). On prati formativne godine pokretnih slika i predstavlja odlazak u bioskop kao poseban događaj, performans sa muzikom, a ne kao pasivno, nemo gledanje.

U periodu prve istorijske avangarde Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo) u svom manifestu *Teorija sedme umetnosti* (*La théorie des sept arts*, 1911) postavlja tezu prema kojoj filmska umetnost spaja odlike prethodnih klasičnih umetnosti, navodeći da je film „sve druge umetnosti pomirio u sebi [...] u jedinstvenu kompoziciju svetlosti” (Kanudo 1978: 53). Najznačajnije se u ovoj novoj umetnosti ispoljava *ritam*, i to kroz arhitekturu kao *ritam ovekovečen u prostoru* i muziku kao *vremenski oblik ritma*. Time se naglašava da je *film*

²⁰ Maks Vinkler (Max Winkler) u *Poreklu filmske muzike* beleži da je hiljade muzičara pratilo filmske projekcije, manje ili više uspešno, a često se dešavalo i nesklad između dešavanja na platnu i muzičkog izvođenja. Nakon premijere prvog *zvučnog* filma *Džez pevač* (*Jazz singer*, Alan Crosland, 1927), pored kompozitora filmske muzike kao autonomnih autora, bilo je potrebno da neko sa iskustvom bira i priprema već postojeće muzičke numere za filmove. Tu su se isticali muzičari sa iskustvom, koji su se time bavili i tokom perioda nemog filma, te se u kinematografiji pojavljuju urednici, aranžeri i supervizori filmske muzike (Winkler 1980/81: 13–19).

²¹ Pijanisti koji su muziku izvodili, najčešće su muziku i aranžirali. Često se izvodio repertoar iz klasičnog umetničkog muzičkog žanra, a Limbaker navodi i neke od standardnih popularnih kompozicija koje su se izvodile za vreme projekcija prvih filmova: *Ptica u zlatnom kavezu* (*A Bird in a Gilded Cage*), *Moj drugar* (*My buddy*), *Srca i cveće* (*Hearts and Flowers*), *O Sole mio*, *Kletva bolnog srca* (*The Course of an Aching Heart*), *Učinio si me ovakvom kakva sam danas* (*You made me what I am today*) i druge.

plastična umetnost u pokretu i spoj svih umetnosti, te je iz tog razloga okarakterisana kao sedma umetnost (Kanudo 1978: 51–59)²². I drugi teoretičari i reditelji ovog perioda često su svoju terminologiju vezivali za muziku: *muzika slika*, *simfonija svetlosti*, *muzika svetlosti i senki*, *filmska simfonija velegrada*, *optička harmonija*, *vizuelna simfonija*, *vizuelni kontrapunkt* i sl. Takođe, nazivi filmova upućivali su na muzičke uzore *Mehanički balet* (*Ballet Mécanique*, Fernand Leger, 1924) ili *Berlin, simfonija velegrada* (*Berlin: Symphony of a Great City*, Walther Ruttmann, 1927). Stvaralaštvo autorke Žermen Dilak (Germaine Dulac) značajno je inspirisano muzičkim kompozicijama Kloda Debisija (Claude Debussy) i Frederika Šopena (Frédéric Chopin) u filmovima *Teme i varijacije* (*Thèmes et variations*, 1928), *Disk 957* (*Disque 957*, 1928) i *Kinegrafska etida o jednoj arabeski* (*Étude cinégraphique sur une arabesque*, 1929). O vezi filma i muzike Žermen Dilak kaže:

„Tako se, i pored našeg neznanja, film oslobađao prvih zabluda i menjajući estetička merila, približavao u tehničkom pogledu muzici, dokazujući da iz ritmički usklađenog vizuelnog pokreta može da blesne emocija, istovetna sa emocijom što je izaziva muzika. Fabula i igra glumaca neosetno su gubile značaj u odnosu na slike i njihovo međusobno povezivanje. Kao što muzičar usavršava ritam i zvučnost muzičke fraze, tako je i filmski umetnik počeo da usavršava ritam i zvučnost slike. Emotivna vrednost slika postala je tako velika, a njihova međusobna povezanost tako logična, da je slika govorila sama za sebe i bez pomoći teksta” (Dilak 1978: 296).

Film *Rađanje jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, David Griffith, 1915), kako navodi Tom Ganing (Tom Gunning) u knjizi *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biograph* (1994), pored revolucije u filmskom jeziku, zaslužan je i za unapređenje muzičko-filmske partiture. Za najduži i najkompleksniji film tog vremena partituru je osmislio i komponovao Karl Elinor (Carli Elinor), a zatim dodatno razvio Jozef Brejl (Joseph Carl Breil). Ona se za ovaj film u velikoj meri oslanjala na postojeća muzička

²² Eli For (Elie Faure) piše da se čudesnim sredstvom *ritma*, dostupnog i vidu i sluhu, povezuje likovna umetnost sa muzikom, kao i da se dimenzije prostora u neprestanom kretanju uključuju u trajanje filma (For 1978: 78–83). Analizirajući teoriju zvuka Vsevoloda Pudovkina (Всеволод Илларионович Пудовкин), Dušan Stojanović navodi da „u stvarnosti postoje dva ritma – ritam stvarnog sveta i ritam po kojem čovek taj svet opaža; ritam utisaka menja se sa buđenjem i zamiranjem osećanja; zvučni film ta dva ritma dovodi u saglasnost tako što u slici zadržava ritam sveta, a u zvuku sledi promenljivi otkucaj subjektivnih doživljaja i obratno” (Stojanović 1978: 25).

dela, od klasičnih ostvarenja do popularnih numera, navodi Šrefrel (Cara Schreffler) u tekstu *The History of American Film Music Through Silent Film* (2007). Aranžirana do najsitnijih detalja i podeljena u četrdeset delova za orkestar i solo izvođače, muzička partitura za film *Rađanje jedne nacije* sadržala je kompozicije Griga, Čajkovskog, Vagnera, Betovena, Mocarta, ali i popularne folk *songove* *My Old Kentucky Home*, *Dixie*, *Where Did You Get That Hat* i *Zip Coon*²³.

Da se *popularni songovi* iz perioda ranog filma uglavnom ignorišu kao samostalni istraživački aspekt, čak i u onim posvećenim teoriji i istoriji filmske muzike, navodi Ken Vlasčin (Ken Wlaschin) u jedinstvenoj publikaciji *The Silent Cinema in Song, 1896–1929, An Illustrated History and Catalog of Songs Inspired by the Movies and Stars, with a List of Recordings* (2009). Sveobuhvatnim predstavljanjem *popularnih filmskih songova*, nastalih u prvim decenijama razvoja kinematografije, on dokazuje da su ovi filmovi veoma retko zaista bili nemi, kao i da je praksa koju nazivamo muzičkom pratnjom ovih filmova, bila često veoma dobro osmišljena specijalizovanim *songovima* koje su stvarali poznati kompozitori i tekstopisci tog vremena. Mnogi od ovih *popularnih songova* postali su hitovi, snimani su na pločama i rado slušani na radiju, a sada se važnost ovog dela ranog filmskog iskustva obično previđa²⁴.

Filmski songovi bili su poznati kao *tematski songovi* (*theme songs*) i tokom dvadesetih godina dvadesetog veka činili su prateću industrijsku granu u Holivudu. *Charmaine* (kompozitor Erno Rapee, tekstopisac Lew Pollack) i *Ramona* (kompozitori Mabel Wayne i Wolfe Gilbert), *songovi* pisani za filmove, prodani su u milionima primeraka muzičkih ploča. Oni su pisani za filmove *Koja je cena slave?* (*What Price Glory?*, Raoul Walsh, 1926) i *Ramona* (*Ramona*, Edwin Carewe, 1927) u kojima je glavnu ulogu imala Dolores Del Rio

²³ Pored Grifita i drugi holivudski velikani kao što su De Mil (Cecille B. DeMille) ili Štrohajm (Erich von Stroheim) detaljno su razmišljali o muzici i posebno *songovima* za svoje filmove. Već za prvi De Milov film *Indijankin muž* (*The Squaw Man*, 1914) aranžiran je *song* *Nat-U-Ritch, an Indian Idyll* (kompozitor Theodore Bendix). Takođe, za film *Jovanka Orleanka* (*Joan the Woman*, 1916) pisan je *song* *Joan of Arc* (kompozitor James Kendis, tekstopisac Robert F. Roden), za *Deset Božijih zapovesti* (*The Ten Commandments*, 1923) korišćena je numera *Love's Old Sweet Song* (kompozitor J. L. Mulloy, tekstopisac C. Clifton Bingham), istoimeni *songovi* pisani su za filmove *Holivud* (*Hollywood*, 1923) i *Put* (*The Road to Yesterday*, 1925), a za film *Plavi Dunav* (*The Blue Danube*, 1928) zamišljen je *song* *Moonlight on the Danube* (kompozitor Byron Gay).

²⁴ Takođe, i već prihvaćeni *songovi* koristili su se za filmove kao što je slučaj sa numerom *Mickey* (kompozitor Mabel Normand), koja je pratila istoimenu komediju *Miki* (*Mickey*, F. Richard Jones, 1919), unakrsno utičući na njihovu popularnost. Zanimljivo je da su publicitet velikih holivudskih zvezda neme ere pratili i namenski komponovani *songovi* o njima, a verovatno je najpoznatiji *song* iz ovog perioda posvećen Čaplinu *The Moon Shines Bright on Charlie Chaplin*. Zbog zanimljivog ritma, bio je veoma popularan tokom dugih marševa među vojnicima u Prvom svetskom ratu.

(Dolores Del Rio), koja je *songove* i izvodila. Dolaskom zvuka, zbog tehničkih poteškoća snimanja i sinhronizacije dijaloga, najveći broj filmova oslanjao se na muziku i *songove*²⁵. Osim mjuzikla i drugi filmski žanrovi oslanjali su se na *popularne songove*, a o njihovom značaju za žanr western filmova piše Kathryn Kalinak u publikaciji *How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford* (2007), izdvajajući preko sto *popularnih songova* i tematskih melodija u filmovima Džona Forda (John Ford) (*She Wore a Yellow Ribbon*, *Oh My Darling Clementine*, *Rio Grande – I'll Take You Home Again*, *The Searchers – The Searchers*, *Stagecoach – Main Theme*, *Fort Apache – Sweet Genevieve*, *Three Godfathers – Beautiful River*).

Iako su uvođenjem zvuka u film oni reklamirani kao *All talking films* ili *Singing and dancing movies*, prvih godina zvuk u filmu nije pronalazio svoju pravu funkciju, navodi nemačko-američki teoretičar i psiholog umetnosti Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim) u tekstu *Novi Laukon: umetničke sinteze i govorni film* (1938). Podvlačeći da svoj uzor za funkcionalnu primenu zvuka i muzike u filmu treba da potraži u pisanju Lesinga (Gotthold Ephraim Lessing), nemačkog prosvetitelja, pisca, kritičara i teoretičara umetnosti, Arnhajm navodi da u filmu postoji potreba za postojanjem hijerarhije izražajnih sredstava, kao i da je umetnost na koju film može da se ugleda opera, koja takođe spaja mnoštvo elemenata (Arnhajm 1978: 100–117). Jedno je izvesno, kaže Arnhajm, „ako počnemo poricati da film deli neka svojstva sa drugim medijima [...] ne možemo se nadati da ćemo potpuno shvatiti vrednost filmske umetnosti. Umetnost pokretne slike stara je koliko i druge umetnosti, koliko i samo čovečanstvo, a film je samo njena poslednja manifestacija” (Arnhajm 1962: 192).

Nasuprot ovom pisanju, na predavanju u Londonu 1937. godine, francuski kompozitor Moris Žober (Maurice Jaubert) iznosi konstruktivnu kritiku na račun filmske muzike.²⁶ On podseća muzičare na skromnost u komponovanju za film, jer gledaoci ne dolaze u bioskop da bi slušali muziku već da bi gledali film, što muzici u ovom mediju daje sekundarnu ulogu. Tu bi se možda mogao tražiti i razlog nezainteresovanosti nekih kompozitora prema filmskoj umetnosti. Takođe, italijanski muzičar Gofredo Petراسi (Goffredo Petrassi) kroz svoje iskustvo

²⁵ Ken Vlasčin pod ovim podrazumeva prateću funkciju *popularnih songova*, a ne njihovo izvođenje u žanru mjuzikla.

²⁶ Moris Žober je smatrao da bi muzika trebalo da se oslobodi svih subjektivnih elemenata i da fizički oživi unutrašnji ritam slike, da se ne trudi da tumači sentimentalni, dramski ili poetski sadržaj. On dalje kaže da je bitno da filmska muzika izgradi svoj sopstveni stil, jer ukoliko se ona zadovoljava da na ekran prenese tradicionalni način komponovanja i izražavanja, umesto da proдре u svet kao saradnik, stvoriće poseban svet van zvuka, podređen svojim posebnim zakonima (Jaubert 1980/81: 5–6).

smatra da je suvišno govoriti o filmskoj muzici u estetskom smislu, jer je razlog njenog postojanja isključivo praktičan (služi kao sredstvo za dopunu slike), stoga se *muzika za film* „ne može smatrati umetnošću u pravom smislu te reči” (Petrassi 1980/81: 6).

Britanski kompozitor i dirigent Artur Blis (Artur Bliss) je takođe govorio o komponovanju *muzike za film* kao o mehaničkom poslu, te da rad u filmskom studiju za njega nije ozbiljan umetnički rad. Osim toga kompozitor mora da vodi računa da dramski kvalitet muzike zavisi od njenog slaganja sa vizuelnim sadržajem filma. Oni koji pišu *muziku za film* se ne trude da pokažu nove aspekte koje možda sama slika ne poseduje, razlikujući se od *muzike u filmu* koja pokazuje takav potencijal (Bliss 1980–81: 6–10). Slično mišljenje izražava i Antonio Vereti (Antonio Veretti) u tekstu objavljenom u časopisu *Bianco e Nero* (1950),²⁷ kao i slavni ruski kompozitor Igor Stravinski (Igor Stravinsky), priznajući da muzika predstavlja neophodan dodatak zvučnom filmu, obezbeđujući prelaze i ispunjavajući praznine ekrana. Stoga, film ne može bez muzike isto kao što i zid u njegovom studiju ne može bez tapeta, ali na tapete se (uglavnom) neće primenjivati umetnička estetska pravila (Stravinski, 1947/1981).²⁸

Nasuprot ovim mišljenjima, Sergej Ejzenštajn (Sergei Eisenstein)²⁹, sovjetski reditelj i teoretičar, jedinstveno definiše vertikalnu, odnosno polifonu montažu kroz podudarnost između slike i muzike u filmu *Aleksandar Nevski* (*Александр Невский*, 1938). Sekvenca bitke na zaleđenom jezeru, građena je u vidu *vertikalne montaže* u kojoj dinamičke i kompozicione

²⁷ Italijanski dirigent, kompozitor i profesor muzike Antonio Vereti (Antonio Veretti) tridesetih godina je sa puno nade govorio o filmskoj muzici i njenoj ulozi, jer je smatrao da bi ona mogla da oživi italijansku muziku 17. i 18. veka, gde bi se od dokumentarnih filmova mogle napraviti muzičko-dramske poeme, a izvesne dramske zamisli koje se ne mogu ostvariti u teatru, mogle bi se realizovati na filmu (Veretti 1980–81: 6).

²⁸ Kompozitor naziva zabludom kada se muzika doživljava kao predložak dramske radnje koja opisuje ličnosti i događaje, jer muzikom se ništa ne objašnjava i ne postoji tužna muzika, već samo konvencije na koje se privikavamo. On takođe smatra da filmsku muziku ne treba doživljavati ozbiljno, jer ona zadovoljava kriterijume samo kada je neprimetna kao i orkestri u restoranima koji služe kao pozadina za prijatnu konverzaciju. Igor Stravinski zaključuje da je muzika suviše uzvišena umetnost da bi igrala ulogu „parfema” slici, drugim rečima, muzika postoji da nas očara i to je njen razlog postojanja. Članak Igora Stravinskog *Muzika za film? Tapete...* objavljen je 1947. godine (*La Musique de film ? Du papier peint*, L'Ecran francais, Paris, broj 125, 1947), a preveden se može pronaći u štampanom časopisu i digitalnoj platformi *Filmske sveske* (godina 1981, sveska 1, str. 22–24).

²⁹ Vsevolod Pudovkin, iako koautor *Izjave* (*Manifest o zvučnom filmu*, 1928) koju su još potpisali Ejzenštajn i Aleksandrov (Григори Васильевич Александров), u svom tekstu iz 1929. godine za razliku od Ejzenštajna i njegove čisto dijalektičke teorije o zvuku, vidi zvuk kao sredstvo nadgradnje pre nego *neutralizacije* slike. Zvuk otkriva skrivene kompleksnosti u slici pri čemu zvuk (u kontrapunktu sa slikom) ne potcrtava sliku, nego utiče na način na koji je percipiramo. U terminologiji klasične zapadne muzike kontrapunkt označava način pisanja u kome se različiti istovremeni glasovi prate svaki u svom horizontalnom razvoju, usklađenom sa ostalim glasovima, ali ujedno i samosvojnom.

naglaske u slici prate akcenti u muzici koju je komponovao slavni Sergej Prokofjev (Сергей Сергеевич Прокофьев). U filmu *Aleksandar Nevski*, „podudaraju se kretanje muzike i kretanje pogleda po linijama plastične kompozicije. Drugim rečima, jedan isti zajednički gest leži u osnovi i muzičkog i plastičnog sklopa” (Ejzenštajn 1978: 216). U tom cilju, smatra Ejzenštajn, ovde se prelazi iz sfere prikazivanja u sferu kompozicije i „upravo na osećanju ove okolnosti zasnivalo se sastavljanje kadrova i preciziranje audio-vizuelnih podudaranja i spajanja” (Ejzenštajn 1978: 226). Svojstvo *vertikalnog kompozicionog podudaranja* „postignuto je u podjednako meri vizuelnim prikazivanjem i muzikom, kao i njihovom istinskom unutarnjom sinhronizovanošću” (Ejzenštajn 1978: 229).

Savremeni pogled na ovu temu donosi Rik Altman (Rick Altman) u knjizi *Sound Theory, Sound Practice* (1992), upućujući da tretiranje zvuka i muzike u filmu nekada u većoj, a nekada u manjoj meri ipak mora biti ocenjeno u skladu sa napretkom tehnologije. Tokom klasične holivudske ere najveći broj filmova proizveden je u studijskom okruženju, te je praksa bila da se zvučni i muzički efekti naknadno dodaju u postprodukciji. Altman u tekstu *Inventing the Cinema Soundtrack. Hollywood's Multiplane Sound System* (2000) navodi da je funkciju mnogih zvučnih efekata često preuzimala muzika, upravo zbog već pomenutih produkcionih uslovnosti, a da je nova epoha upotrebe muzike u ovom mediju započela pedesetih godina dvadesetog veka pojavom višekanalnih sistema za snimanje i reprodukciju zvuka (Altman 2000: 339–359). Shodno tome, primetno je da je uloga muzike teorijski sagledavana i u skladu sa tehničkim mogućnostima njene primene u ovom mediju. Kako su se tehnologija filma i tehnološke mogućnosti upotrebe muzike i zvuka u filmu razvijale, tako su i filmski autori, a zatim i teoretičari muzici davali veći značaj u filmskom sistemu, da bi u jednom trenutku filmsko/muzička pozicija bila izjednačena.

U domenu razmatranja muzike i zvuka u audio-vizuelnim medijima i umetnostima ističe se francuski kompozitor, reditelj i teoretičar filmske muzike Mišel Šion (Michel Chion). U svoje četiri knjige (*La Voix au cinema*, 1982; *Le Son au cinema*, 1985; *La Toile trouee*, 1988; *Audio-Vision*, 1993, prevedena kod nas – *Audiovizija*), on afirmiše niz teorijskih definicija i pojmova kao što su: *dodata vrednost*, horizontalni i vertikalni odnos slike i zvuka, *sinhreza*, *akuzmatika*, zvuk van kadra (*off screen sound*), audio-vizuelno odsustvo i drugo. Za Šiona horizontalno i vertikalno razmatranje se zapravo odnosi na harmoniju³⁰ i kontrapunkt, pojmove

³⁰ Harmonija podrazumeva vertikalni način posmatranja, koji se tiče odnosa svake note sa ostalim notama koje se mogu čuti u istom trenutku i koje zajedno stvaraju akorde i određuju ponašanje glasova u odnosu na postizanje tih vertikalnih akorda.

preuzete iz teorije muzike, dok pod audio-vizuelnom disonancijom primećuje razmimoilaženje između slike i dijaloga. Takođe, Šion predstavlja tri različita načina doživljaja audio-vizuelnih dela:

- Semantički, kada slušalac prikuplja informacije u cilju razumevanja šta je u zvuku rečeno;
- Redukovani, slušanje u cilju fokusiranja na kvalitet zvuka (glasnoća, visina, frekvencijski opseg, izobličenja i drugo);
- Kauzalni, slušanje u cilju prikupljanja informacija o izvoru zvuka.

Akuzmatskom smatramo onu muziku ili zvuk koji se čuju, ali se njihov izvor ne vidi, te bi prema tome prirodni *akuzmatski* mediji mogli biti radio, telefon ili bilo koji nosač zvuka. U tom teorijskom smislu u audio-vizuelnim medijima primećuju se dve različite pojave zvuka, kada je u početku vizualiziran, a kasnije *akuzmatski* i obrnuto. U prvom slučaju, izvor zvuka će najpre biti vizualizovan, da bi zatim nestao, dok je u drugom slučaju on skriven od gledalaca, čime se često gradi atmosfera tajanstvenosti u filmu, koja traje sve dok izvor ne bude otkriven.³¹ Tačku sinhronizacije u audio-vizuelnom lancu, Mišel Šion definiše kao istaknuti trenutak sinhronog susreta jednog zvučnog i jednog vizuelnog trenutka; to je trenutak u kome je efekat *sinhrece* naglašeniji, kao što u muzici ili govoru neki akord ili glas mogu biti naglašeniji. On istražuje četiri načina pojave tačke sinhronizacije:

- „kao dvostruki neočekivani i sinhroni prekid audio-vizuelnog toka (rezovi u slici i zvuku, koji odlikuju spoljnu logiku i koji su primer u filmu *Osmi putnik*);
- kao pripremljena interpunkcija do koje dovode odvojeni putevi zvuka i slike (tačka sinhroniteta konvergencije);

³¹ *Akuzmatiku* Mišel Šion primenjuje i na govor, te se stvara jedna vrsta audio-vizuelnog odsustva, ili odsustva tela a prisustva govora ili zvuka. Ovaj audio-vizuelni fenomen Šion naziva akuzmobiće, navodeći: „Akuzmobiće je akuzmatski lik čiji se odnos prema ekranu odlikuje dvosmislenošću ili dvojstvom. Može se odrediti kao nešto što u odnosu na sliku nije ni u njoj ni van nje: nije u njoj jer se ne vidi slika ili izvor zvuka (telo, usta), ali nije ni izvan slike zato što nije bespogovorno postavljen u *off* na neki zamišljeni podijum sličan onom koji koriste govornici ili zabavljači (glas pripovedača, voditelja, svedoka), i što je povezan sa radnjom i u neprekidnoj opasnosti da bude uvučen u nju. Stoga, jasno distancirani glasovi pripovedača nisu u pravom smislu glasovi akuzmobića” (Šion 2007: 114).

- zahvaljujući svojim fizičkim osobinama; na primer kada tačka sinhroniteta pada na krupni plan koji stvara neku vrstu vizuelnog fortissima, ili kada se neki zvuk ističe svojim intenzitetom u odnosu na druge;
- ali i zahvaljujući svojim afektivnim i semantičkim svojstvima: jedna reč u nekom dijalogu bremenita smislom i izrečena na određen način, može biti mesto na kome će se naći značajna tačka sinhronizacije sa slikom” (Šion 2007: 55).

Šion primećuje i fenomen izbegnute tačke sinhronizacije koja se može objasniti kao izbegnuta kadenca u muzici. Drugim rečima, na isti način na koji se melodijski i harmonski izbegava nagoveštavajuća kadenca, tako se i u audio-vizuelnom lancu može izostaviti tačka sinhronizacije, u onom smislu u kom filmska publika ima spram nje odnos. Pojam *sinhreza* autor definiše kao kovanicu reči *sinhronizacija* i *sinteza* i predstavlja spoj koji se nezavisno od bilo kakve logike događa pri poklapanju zvučne i vizuelne komponente. Ovaj audio-vizuelni fenomen omogućava nadsinhronizaciju, postsinhronizaciju i dodavanje zvučnih efekata, kroz koje se otvara širok izbor narativnih sredstava. Međutim, ovde nije reč o jednostavnoj opoziciji sinhrono/asinhrono, već postoji nekoliko stepena sinhronizma (labav, srednji, strogi) i oni su najčešće određeni ukupnim filmskim pripovednim stilom.

U knjizi *Analysing Musical Multimedia* (1998), Nikolas Kuk (Nicholas Cook) preispituje medijske sisteme u kojima je muzika integralni i funkcionalni deo, smatrajući da problemi analize nastaju u trenutku kada se audio-vizuelni mediji, kao što je film, hegemoniski oslanjaju na strukturu jedne medijske komponente (vizuelne, grafičke, animirane) koja nosi značenje, dok je sve druge slede³². Iz ovako hijerarhijski postavljene multimedijalne strukture „ne može proizaći novo značenje, nastalo u interakciji između medija” (Cook 1998: 115), jer u audio-vizuelnoj sprezi do stvaranja ovoga što Mišel Šion naziva *dodata audio-vizuelna vrednost*, dolazi samo kroz udruženo delovanje više medija, koji, da smo ih percipirali samostalno, to značenje ne poseduju. Tako u slučaju Hičkokovih (Alfred Hitchcock) filmova *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958), *Psiho* (*Psycho*, 1960) ili *Ptice* (*The Birds*, 1963) muzika „preskače dijegetski jaz prenoseći na sliku sopstvene kvalitete u značenju” (Cook 1998: 66). Proces deluje i obrnuto, kada slušamo muziku u kontekstu sekvenci u ovim filmovima, kao što su

³² Nikolas Kuk film smatra višemedijskom umetnošću, jer samo na primeru zvuka film spaja odvojene komponente dijaloga, zvučnih efekata i muzike, koji imaju zasebne sisteme koji se ujedinjuju u filmski *soundtrack*.

približavanje zvoniku manastira, parkiranja ispred Bejts motela ili veslanje preko Bodega Beja, muzika poprima specifično zlokoban kvalitet, koji samostalno ne sadrži. U ovim primerima, muzika ne prati sliku u smislu potcrtavanja situacije koja se već razume, niti se slikom imitiraju muzičke ideje, već se njihovom interakcijom gradi ukupna narativnost ovih scena. U tom smislu, navodi Kuk, filmsko/muzički odnos mora da ima više nivoa, može da menja značenje i gradira se (može da počne kao opisna, gradira se u *dodatu vrednost* i završi kao neutralna). Muzika je kao komponenta u audio-vizuelnim medijskim sistemima fleksibilna, „može i ne mora da nosi značenje, spremna da se uskladi sa bilo kojom simbolikom ili da je iskristališe, ako je u drugim elementima nema” (Cook 1998: 96), iz čega zaključujemo da muzika lako postaje deo brojnih audio-vizuelnih struktura.

Kada je reč o pisanju jugoslovenskih autora o muzici u audio-vizuelnim medijima, Branimir Sakač u svom autorskom tekstu u časopisu *Sinaest*, prati razvoj muzike u jugoslovenskom filmu, ali posebnu pažnju obraća na *novi zvuk* u filmskoj muzici. *Filmska muzika novog zvuka* o kojoj autor govori, nije adaptirana i ne asocira na neki drugi muzički izraz ili oblik kao što je simfonijski, kamerni ili instrumentalni, već predstavlja autohtonu i autonomnu filmsku muzičku ekspresiju (Sakač 1980/81: 81–84). *Novi zvuk* uključuje i izražajne mogućnosti koje muzika pruža, a na osnovu načina na koji autor piše o njemu, može se reći da *novi zvuk* pripada periodu klasičnog, a posebno postklasičnom periodu. Ulogu muzike u složenoj audio-vizuelnoj strukturi filmskog medija razmatra i Vartkes Baronijan, pokušavajući da odgovori na kompleksna pitanja zanatskih i umetničkih mogućnosti filmske muzike³³. Ksenija Zečević govori o *muzici u filmskom jezgru* i smatra da svi sastavni elementi filma počev od glume, pokreta, zvuka, slike, boje i muzike deluju zasebno, ali u harmoniji filmskog jezgra (Zečević 1980/81: 32–39). Istina je da je zbog posebnosti filma kao audio-vizuelnog medija njihova interakcija nekada dovedena do savršenstva, ali svaki od ovih elemenata ima sopstvene zakone koji se prenose iz drugih medija, umetnosti i disciplina, koji u sadejstvu čine osnovno tkivo izražavanja filma kao medija.

³³ Pozicija iz koje se najjasnije prepoznaje ovo pitanje je zapravo ugao gledanja kompozitora takozvane čiste ili apsolutne muzike, koji se nalazi na terenu primenjene muzike i mora se sagledavati/uklapati u celinu sa drugim oblicima izražavanja, iz tog razloga je kod primenjene muzike potrebna dosetljivost i zanatska rutina nego inventivnost i stvaralačka erudicija. Baronijan takođe predstavlja i osnovnu razliku u komponovanju kompozitora čiste/apsolutne muzike koji teži čvrstini stilske samostalnosti i kompozitora filmske muzike koji je prilagodljiviji i stilski elastičniji, jer se prilagođava potrebama, odnosno smernicama i elementima koje odlikuju određeno filmsko delo.

2.1.1. Neoformalistički pristup analizi filmske muzike: osnovne postavke muzičke narativnosti

U nedavno objavljenoj studiji *Theories of the Soundtrack* (2019), Džejms Buhler upoređuje brojne pristupe teoretizaciji muzike u filmu, fokusirajući se, između ostalog, na neoformalistički aspekt³⁴. Objektivnim i naučno zasnovanim rezonovanjem, on najpre primećuje semiotička i formalistička preklapanja u proučavanju različitih podsistema koji čine film. U tom smislu semiotika filmske muzike teži da identifikuje vrste značenja muzike u filmu, vodeći nas ka njenoj jezičko-značenjskoj i komunikacijskoj ulozi, dok su neoformalističke ideje zainteresovane za analizu dubinske narativne strukture jedne umetničke forme kakav je film. I u publikovanom istraživanju od pre nekoliko godina Tilmana (Joakim Tillman) i Kolemanove (Lindsay Coleman) *Film Music Investigating Cinema Narratives and Composition* (2017) odnos muzike i filmskog narativa predstavlja se kao blisko povezan. Oni smatraju da ova dva elementa zapravo deluju i heterogeno i homogeno, a u rasvetljavanju ovog dualizma pozivaju se na muzikologa Era Tarastija (Eero Tarasti), koji sugerise da je minimalni uslov muzičke narativnosti³⁵ zapravo permanentna transformacija, proces koji zahteva kompleksni razvoj (istovremenog i prožimanja i razdvajanja) u određenom vremenskom trajanju.

Iz pregleda savremene literature i pisanja teoretičara filmske muzike kao što su Džon Gilik (Jon Gillick), Dejvid Baman (David Bamman), Piter Rutbart (Peter Rothbart), uz prethodno pomenute, evidentno je da kako primena, tako i analiza filmske muzike, ima brojne pravce izučavanja³⁶. Rasprave o filmskoj muzici, ali i zvuku uopšte, nikada nisu pripadale samo

³⁴ Neoformalizam ima korene u ruskom formalizmu (Viktor Šklovski, Boris Ejhembaum, Roman Jakobson, Jurij Tinjanov i dr.), a sam termin predstavila je Kristin Tompson (Kristin Thompson) u tekstu *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis* (1981). Ne zadržavajući se na analizi samo jednog filma, Tompson fleksibilnost ovog teorijskog pristupa predstavlja u knjizi *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988).

³⁵ Narativ generalno podrazumeva pripovedni iskaz, priču i naraciju, odnosno način na koji će narativni događaji i informacije biti dostupne, kojim redosledom će biti izložene i kakav će biti njihov međusobni odnos (Daković, 2006).

³⁶ Kako bi afirmisao umetničke aspekte filmske muzike, britanski dirigent Mir Matison (Muir Mathieson) koji je rukovodio snimanjima muzike za brojne filmove, pozivao je najbolje britanske kompozitore da komponuju za

filmskoj ili samo muzikološkoj teoriji, navode oni, već su se one vodile i unutar šire zajednice eminentnih kompozitora, muzičkih urednika i supervizora, dizajnera zvuka i dr. Među prvima, izdvaja se kompozitor Bendžamin Britn (Benjamin Britten), koji je smatrao da razvoj, značaj i uloga muzike u filmu pruža široke stvaralačke mogućnosti, ukoliko filmski autori i kompozitori muziku primenjuju kao deo pripovedne celine filma, a ne kao zvučni efekat „za popunjavanje praznina između reči”. Enco Mazeti (Enzo Masetti), italijanski teoretičar i kompozitor filmske muzike, potcrtava privlačnost filmske priče za pisanje filmske muzike, dok Ralf Vogan Vilijams (Ralph Vaughan Williams) u njoj otkriva jedan novi svet za kompozitore. Uprkos nekada ograničenom vremenu za stvaranje, kao i zadatim okvirima filmskog narativa, kompozitor i njegova kreativnost dolaze do izražaja i filmska muzika potvrđeno može imati umetničku vrednost. Stoga, Anri Sože (Henri Sauguet) napominje da se sa nastankom filma pred kompozitorima otvorila nova dimenzija muzičkog izraza (Britten, Mazeti, Williams, Sauguet 1980–81: 6–8).

Ove diskusije između kompozitora filmske muzike važne su za treće poglavlje ove studije, kada će se analizirati njihov uticaj i doprinos pripovednoj strukturi filma, dok će poseban deo biti posvećen jugoslovenskim kompozitorima filmske muzike i radu Zorana Simjanovića i Vojislava Vokija Kostića. Kompleksno sagledavajući sve aspekte rada Zorana Simjanovića, teoretičarka Marija Ćirić uspeva da na primeru filmske muzike razmotri i konceptualizuje s jedne strane pitanja muzičke narativnosti i njenog mesta u pripovednoj strukturi filma, s druge strane otvarajući pitanje kompleksnog odnosa (filmske) muzike sa kulturnim i društvenim identitetom, navodeći:

„partiture Zorana Simjanovića neodeljene od ostalih podsistema filma, poslužile su u cilju opredmećivanja ideje o identitetu kao modelu za prevladavanje mikro i makro dualizama sa konceptom refleksivnosti kao faktorom njihovog povezivanja. Baš kao što ni muzika ovde nije sagledavana zasebno, već isključivo u sadejstvu sa slikom i naracijom, čime je obezbeđen i praktičan uvid u politike i projekte identiteta nastale kao proizvod kreativnog bavljenja socijalnih aktera sobom i svetom

film. Matison je imao veoma pozitivno mišljenje o filmskoj muzici, koju je smatrao za „najsnažniji odskok” za jednu od najstarijih umetnosti kao što je muzika. Nino Rota (Nino Rota) se nadovezuje na Matisonovo razmišljanje i kaže da je svaki film delo po sebi, te će u svakom muzika imati drugačiju namenu (Mathieson/Rota 1980–81: 10–11).

odnosno povezivanjem aspekata dejstava institucija, država, procesa globalizacije... sa individualnim osećajem posebnosti” (Ćirić 2009: 228).

Glavni problem kompozitora filmske muzike, mišljenja je Žorž Antej (George Antheil), leži u iznalaženju i primeni odgovarajućeg modusa, koji bi filmsku muziku prilagodio novom tipu percepcije, odnosno čulnog, emocionalnog i lirskog opažanja sadržaja filma kroz sinergiju audio-vizuelnog doživljaja. Takođe, postoji raskorak u shvatanju uloge muzike u filmu između samih kompozitora i filmskih autora. Nekada se muzika doživljava kao „alat” kojim će se pokriti vizuelni nedostaci, dok kompozitori teže da sistemski i sadržinski prodru u filmsko pripovedanje, a nekada reditelji očekuju da muzika pruži novi narativni sloj, ali se ta dimenzija ne dosegne. Emil František Burujan (Emil Frantisek Burian), češki muzičar i kompozitor, počinjao je svoja razmišljanja o muzici isključivo kada bi snimanje i montaža filma bili završeni, odnosno kada bi film postao zaokružena pripovedna celina. Time je izbegavao apstraktnost muzičkog u odnosu na vizuelni tekst, ali i puku muzičku deskripciju radnje, svojim muzičkim pristupom dubinski razvijajući filmsku priču i likove. Nasuprot njemu, švedski kompozitor i dirigent Karl Birger Blomdal (Karl Birger Blomdahl), ovakav odnos smatra greškom, jer veruje da je potrebno da kompozitor bude uključen u sve faze stvaranja filma i da samo tako može dati pun narativni i kreativni doprinos (Antheil/Burian/Blomdahl 1980–81: 9–11).

Razvoj filmske muzike, kao i teorijskih mišljenja koja su taj razvoj pratila, odvijao se u skladu sa modernizacijom kinematografije, navodi Tomas (Tony Thomas) u publikaciji *Film Score, The Art and Craft of Movie Music* (1991). Sa njim su saglasni Kuk (Cooke Mervyn) i Ford (Ford Fiona) kao urednici zbornika *The Cambridge Companion to Film Music*, University of Cambridge (2016), u kome navode da svaka promena u kinematografiji, bilo da je ona pripovedačka, tehnička, estetska i slično, inicira transformaciju funkcije i uloge muzike u filmu, odnosno razvoj različitih mogućnosti filmske muzike u samom pripovedačkom postupku. Filmska muzika može biti originalno komponovana, a Žak Buržoa (Jacques Bourgeois) analizira primere kada se dela klasične muzike koriste u filmu, uzimajući kao primer kompozitore kao što su Rihard Vagner (Richard Wagner) i Klod Debisi (Claude Debussy). On naglašava da njihove kompozicije publika doživljava kroz spoj sa filmskim narativom, bez razlike da li poznaje kontekst ovih dela klasične muzike ili ih u tom trenutku prvi put čuje (Bourgeois 1980: 25–31). Kroz još jednu praksu filmske muzike Fransoa Porsil (Francois Porsile) kritički se odnosi prema rediteljima koji su smatrali da mogu biti kompletni autori filma, uključujući pisanje scenarija, postavku svetla, čak i komponovanje muzike

(Porsile 1980: 42–47). Ipak u slučaju Čarlija Čaplina (Charles Spencer Chaplin), uz sve druge segmente, komponovanje muzike je bilo deo njegove genijalnosti, odnosno njegovog ukupnog stvaralačkog izraza. I u jugoslovenskoj kinematografiji, ugledni reditelj Aleksandar Petrović često je potpisan kao zaslužan za izbor muzike u svojim filmovima (*Dvoje*, 1961; *Skupljači perja*, 1967; *Biće skoro propast sveta*, 1968).

Analizirajući narativnu funkciju muzike u filmu, muzikolog i muzički kritičar Dušan Plavša, navodi da muzika u sklopu pripovednog sistema u filmu zapravo na višem strukturalnom nivou ostvaruje sintezu sa drugim komponentama. U daljoj analizi autor primećuje da film može imati jednu komponentu – sliku ili da se može ograničiti na sliku i reč. Takav film i dalje je film, ali je njegova narativna ekspresivnost ograničena. Ako jednoj takvoj strukturi pridodamo šumove, oni će pojačati realistični osećaj u korelaciji sa slikom i pružiti dodatne narativne informacije. Ali tek kada muzika da svoj doprinos filmskom pripovedanju, izlazimo iz okvira „doslovne manifestacije realističnosti” i ulazimo u polje asocijativnosti i poetičnosti (Plavša 1980–81: 110–122). Plavša drugim rečima govori da na film uvek treba gledati kao na prostor pripovedanja, a ne prikazivanja *transcedentalnih ekspresivnih sadržaja*. Primer odnosa narativnih elemenata može biti i drugačiji, kao u filmu *Odiseja u svemiru 2001* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)³⁷, u kome se pripovedanje odvija u korelaciji muzike i slike, a dijalozi su svedeni na manju pripovedačku ulogu. Na početku filma crni ekran i muzika, kompozicija *Atmosfera* (*Atmospheres*) Đerđa Ligetija (György Ligeti) komponovana za klasični orkestar, donose atmosferu iščekivanja gledaoca/slušaoa. Razmatrajući tekstove koje je sam Kjubrik objavljivao nakon premijere, zaključuje se da je njegova odluka da pripovedni proces razvije kroz odnos muzike i slike bila veoma hrabra, iz razloga što je muzika ipak apstraktna umetnost i pripovedanje putem muzike (zvuka) i slike može da izazove kod publike različite i sasvim suprotne doživljaje, od onih koje je sam autor nameravao da predstavi. Ali možda je upravo to i bila Kjubrikova namera, da svaki gledalac doživi film različito u skladu sa njegovim ličnim estetskim i umetničkim načelima. Stoga, ovaj film se posmatra i iz ugla:

³⁷ *Odiseja u svemiru 2001* je prvi kolor-film Stenlija Kjubrika, za koji je zajedno sa Arturom Klarkom dve godine pisao scenario. Film pripada žanru naučne fantastike i nastao je na osnovu Klarkove novele *The Sentinel* iz 1950. godine. Za razliku od romana koji tematizuje život u svemiru, film problematizuje razvoj inteligencije od praistorijskog čoveka do pojave nove forme ljudskog postojanja oličene u zvezdanom detetu. Zbog narativne strukture i specifičnog tretiranja prostorno-vremenskih odnosa, on uspostavlja standarde unutar žanra i nameće se kao kamen temeljac za niz epigona.

„transformacije boja i dinamike, kojima se priključuje zbijanje zvučne površine, to jest ta zvučna površina se progresivno smanjuje, pomalo kao da je propuštamo kroz levak. Taj levak se sužava sve više i više, pretvarajući se u jednu vrstu vrtloga. Kada se pogleda partitura, opažaju se dva cirkularna pravca kretanja, skoro kao ciklon i anticiklon...*Atmosfera* je kompozicija tipična za misao u kontinuiranom procesu izrazite transformacije, komad koji se suštinski bazira na promenama tonskih boja” (Zečević u Ristić 2014: 697).

Unapređujući razmišljanja o filmskoj muzici, Žorž Akar (Georges Hacquard) razmatra njenu hibridnost, osvrćući se na dvostruku ulogu muzike u ranim filmovima (praćenje pripovednog zbivanja i oponašanje zvučnih efekata), dok u prvim zvučnim filmovima prepoznaje njenu ulogu u granicama „bojenja kadrova” (akcija, pauza i sl.)³⁸. Sa ovim istorijskim ocenama slažu se i novija promišljanja Nojmara i Buhlera u knjizi *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History* (2009), gde se navodi da je sinhronizacijom zvuka i slike u filmu od prvih pokušaja, od kojih su neki imali i kontra efekat kod publike u smislu da su narušavali prirodni tok zbivanja, muzika veoma brzo pronašla svoje narativno mesto. Kada se bliže razmotre sva kritička mišljenja, uviđa se da su često tehničke i tehnološke nesavršenosti prvih zvučnih filmova, u stvari bile glavni uzrok problema i smetnji. Teodor Adorno (Theodor Adorno) i Hans Ajsler (Hanns Eisler) u opšteprihvaćenim promišljanjima o filmskoj muzici, njenoj funkciji i uticaju, smatraju da je jedna od najraširenijih predrasuda u kinematografiji da se muzika „ne sme čuti”, odnosno da muzika ne sme ometati pažnju publike dok prate narativni tok filma. U zvučnoj klasifikaciji, film se najčešće smatra govorno-centričnim medijem, te se tako svako delovanje koje bi moglo da baci senku na razumljivost govora smatra ometanjem (Chion, 1982, 2007; Neumeyer, 2015)³⁹. Dalje razmatrajući potrebu za muzikom u filmu, Adorno i Ajsler navode da:

³⁸ Sasvim je jasno, navodi Žorž Akar, da se o ovoj temi može naići na sasvim različita mišljenja, od onih koji smatraju da je muzika oplemenila slike do onih u kojima muzika predstavlja smetnju za prirodan doživljaj zbivanja na ekranu. Kada gledamo film, da nije reč ni „o rekonstrukciji ozvučene predstave” niti se radi „o prirodnom dokumentu” (Hacquard 1980: 32–34), tema je koja izlazi van okvira istraživačkih pitanja ovog rada.

³⁹ Da je zvuk u filmu govorno-centričan (vococentric) smatra i Dejvid Nojmajer u knjizi *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015), pozivajući se na klasičnu filmsku premisu o zvučnoj vernosti i narativnoj jasnoći. Da bi se izbeglo proučavanje govora i dijaloga kao primarnih elemenata zvuka, a zvučnih efekata i muzike kao sporednih, najpre je zvuk potrebno podeliti na podelemente, a zatim se oni moraju analizirati kroz pluralitet svojih značenja i funkcija.

„muzika mora da sledi vizuelna zbivanja, da ih ilustruje, bilo da ih neposredno imitira bilo da se potruži za klišeja koja asocijamo na sadržinu raspoloženja i predstavljačkih slika koje se pojavljuju. Pritom je povlašćena priroda. [...] Priroda kao takva, predstavljena bez radnje, pruža naročito povoljnu priliku da se muzika oslobodi i onda se ona ponaša prema već napuštenoj šemi programske muzike. Visoke planine: tremolo gudačkih instrumenata sa motivom roga, sličnim signalu. Ranč na koji je muškarčina doveo otetu prefinjenu devojkicu: šumsko tkanje sa melodijom flaute. Čamac na reci oivičenoj livadama pod mesečinom: engleski valcer” (Adorno/Eisler 1980: 39).

Mnoge savremene studije prate detaljnu sistematizaciju već pomenutog Džejmsa Verbickog, odnosno njegov opsežni istorijsko-teorijski pregled uzdizanja muzike u filmu. U delu svoje studije u kome pruža uvid u *klasični stil filmske muzike* u dužem periodu od 1933. do 1960. godine, autor izdvaja *zlatno doba filmske muzike* koje mapira u kraćem intervalu od 1933. do 1949. godine⁴⁰. U to doba dominacija velikih studija i popularnih zvezda činila je Holivud najvećim kinematografskim centrom, koji je uspostavljao standarde filmske industrije koji se do danas prepoznaju i izučavaju kao *klasični* u oblasti filmskog pripovedanja, kadriranja, osvetljenja, scenografije, kostima, zvuka, muzike i dr.⁴¹ U odnosu na limitirane početke, u ovom periodu tehnološki se stabilizuje kvalitet zapisa zvuka (za sve tri komponente: dijalog, zvučne efekte i muziku). Verbicki se poziva na teoretičare filma Bordvela (David Bordwell), Stajgerovu (Janet Staiger) i Tompsonovu (Kristin Thompson), koji u uvodnom poglavlju knjige *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*

⁴⁰ Tokom i nakon dekade velike depresije u Sjedinjenim Američkim Državama, podstaknute ekonomskim padom i krizom, prosečna američka porodica se nalazila u velikim teškoćama, a holivudska produkcija pružala im je eskapističku zabavu.

⁴¹ I druge svetske kinematografije se razvijaju sa manjim ili većim uspehom, prilagođeno nacionalnim okvirima. Japanski kompozitor, muzikolog i producent Kuniharu Akijama (Kuniharu Akiyama) uočava tri perioda pozicioniranja filmske muzike u japanskoj kinematografiji. On se osvrće na treći period koji započinje filmovima Akire Kurosave (Akira Kurosawa) *Pijani anđeo (Drunk Angel, 1948)* i *Pas litalica (Stray Dog, 1949)* na kojima je saradivao sa japanskim kompozitorom Hajasakom (Fumio Hayasaka). Njihovo eksperimentisanje sa *muzičkim kontrapunktom* trenutak je u kome se muzika u japanskom filmu oslobodila uloge pratnje, ilustrovanog karaktera i pronašla novi izraz. Ovaj filmsko/muzički korak nacionalne kinematografije imao je veliku ulogu u formiranju narednih pokolenja kompozitora filmske muzike (Akiyama 1980–81: 123–130).

(1985) definišu *klasičan holivudski stil* kroz njegovu konzistentnu, linearnu i zaokruženu narativnu strukturu. Drugim rečima, ostvarenja koja pripadaju *klasičnom stilu* nisu ostavljala nedorečene filmske priče, sa otvorenim krajem i fragmentarnom strukturom, a funkcija muzike bila je jasna i nedvosmislena (Wierzbicki 2009: 133–159)⁴².

Flin (Caryl Flinn) u studiji *Strains of Utopia, Gender, Nostalgia, and Hollywood Music* (1992) *klasičan holivudski stil* vidi kao mehanizam društvenog umirenja i nostalgičnih evokacija za srećnijim vremenima, gde muzika ima izuzetno značajnu funkciju kao opuštajući efekat. Muzika *klasičnog holivudskog stila*, prema Flinovim navodima, ima duboko ukorenjen ideološki uticaj, dobro prikriiven u holivudskim pričama (Flinn 1992). Katrin Kalinak se slaže sa njegovim mišljenjem, posebno izdvajajući *efekat spektakla* kao posebnu funkciju filmske muzike, koji „u klasičnom narativnom modelu muzici obezbeđuje privilegovanu poziciju, jer virtuoznost i spektakularnost muzike nadjačava sve druge elemente filma” (Kalinak 1992: 97). Epske priče, velike avanture i impresivne spektakle u svim holivudskim žanrovima (od melodrame i mjuzikla do vesterna i akcionog filma) pratile su „fanfare” simfonijskih izvođenja, čime su, smatra Kalinak, eksternalizovali narativ.

Simfonijsku muziku u filmovima četrdesetih i pedesetih godina, šezdesetih i sedamdesetih godina zameniče popularne melodije, primećuje Džerard Len (Gerard Leene), francuski filmski kritičar i pisac. Upliv ovog žanra autor je smatrao „potresom” za klasični sistem i okretanjem novoj publici, a trend je pratila i upotreba *popularnog songa* u narativnoj strukturi, kao i pojava glumaca koji su istovremeno bili i muzičke zvezde (Leene 1980–81: 85–91). Najistaknutiji primer u tom smislu je muzičko-filmska zvezda Elvis Presli (Elvis Presley), koji je paralelno sa nesumnjivo velikom muzičkom karijerom, snimio i tridesetak filmova u periodu od 1956. do 1972. godine, a koji su dostigli veliku popularnost (*Jailhouse Rock*, Richard Thorpe, 1957; *Girls! Girls! Girls!*, Norman Taurog, 1962; *Viva Las Vegas*, George Sidney, 1964)⁴³. Takođe, Bob Dilan (Bob Dylan) se pojavljuje u filmu *Pat Garet i Bili Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973) za koji je komponovao i muziku u kojoj

⁴² Wierzbicki citira Alfreda Njumanu (Alfred Newman), američkog kompozitora i dirigenta, koji za ovaj period kaže da ne postoji ništa na svetu što može da te rasplače ili natera na smeh kao što je muzika. Nesumnjivo, ona je u saglasju sa osnovnim pripovednim tokom, ali se muzikom ne može izmeniti osnovna priča ako je film loš.

⁴³ Takvi pokušaji su na primer u Francuskoj propali, gde je više puta pokušavano da se karijera rokenrol pevača i glumca Džonija Holideja (Johnny Hallyday) izgradi ekvivalentno Preslijevoj, ali im to nije uspevalo. Isti slučaj je i sa većinom anglosaksonskih muzičara koji su na osnovu fizičkog izgleda i želja da budu zvezde inicirali želje da se pojave na filmu, ali su uglavnom dobijali sporedne uloge sa malo uspeha. U jugoslovenskoj kinematografiji su postojali uspešni pokušaji muzičara da se okušaju na filmu, kao što su: Beba Lončar, Olivera Vučo, Srđan Šaper i drugi.

se izdvaja *popularni song Knockin' on Heaven's Door*. U Velikoj Britaniji Mik Džeger (Mick Jagger) je igrao u filmovima *Ned Keli (Ned Kelly)*, Tony Richardson, 1970) i *Izvođenje (Performance)*, Donald Cammell, Nicolas Roeg, 1970), ali ga angažuju i kao autora muzike u kratkim filmovima.

U kontekstu upotrebe *popularnog songa* u pripovednom sistemu filma, u tekstu *Open Letter: Black Music, Afro-American Music and European Music* (1989: 285–298) britanskog muzikologa Filipa Taga (Philip Tagg), kao i francuskih teoretičara Žan Klod Morlota (Jean Claude Morlot) i Daniela Belemenena (Daniel Bellemain) posebno se izdvaja prodor bluz, džez, ritam i bluz muzičkih žanrova. Prema pisanju ovih teoretičara, sredinom dvadesetog veka dolazi do zaokreta, kada su se *songovi* ovog žanra češće birali za filmove, a afroamerički muzičari redovnije u njima pojavljivali kao likovi. U tome su prednjačili Sačmo (Luis Armstrong), Kab Kalovej (Cab Calloway), Kaunt Bejzi (Count Basie), Dajana Ros (Diana Ross), Bili Holidej (Billie Holiday) i Kvinsi Džons (Quincy Jones), kome je bilo povereno i komponovanje filmske muzike (*The Deadly Affair*, Sidney Lumet, 1967; *In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967; *Bob, Carol, Ted, Alice*, Paul Mazursky, 1969; *The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972). Priča filma *Crna tačka (Uptight)*, Jules Dassin, 1968) bila je praćena surovim životom u američkom getu, a muzički deo filma je bio poveren *soul* kompozitoru Buker Džonsu (Booker T. Jones) i njegovoj muzičkoj grupi *The MG's* (Morlot/Bellemain 1980/81: 97–100).

Upliv popularne muzike u filmski narativ posebno je značajan zbog uticaja *songova*, bilo da je *song* potekao iz filma i postao popularan ili je kao popularna numera funkcionalno prilagođen filmskom pripovedanju. Uspeh ovog filmsko/muzičkog trenda kod publike dalje je uticao na opredeljenja filmskih autora za njihovo korišćenje⁴⁴. Filmske priče su tematski i žanrovski podržavale žanrovski varijetet *popularnih songova* (rok, pop, soul, bluz, džez, pank i sl.), omogućavajući modernije tendencije u filmskom pripovedanju, a samim tim približavajući se mlađoj publici. Funkcionalnom primenom popularne muzike u filmskom narativu započinje nova era, koju Džejsms Verbicki naziva *novim talasom*, tokom koga će *popularni songovi* imati višestruku pripovednu ulogu. Stoga, Ričard Dajer (Richard Dyer) u knjizi *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film* (2012), nezaobilaznim razmatranjima filmske muzike smatra ona koja se, prema njegovim navodima, odvijaju oko pitanja narativne

⁴⁴ Žanrovi naučne fantastike i horora uvek su bili otvoreni za eksperimente u domenu zvuka, zvučnih tehnika i muzike. Uključivanjem popularne muzike publika je bila ohrabrena da prijatnije prima horor sadržaje. U kontekstu funkcije popularne muzike i *songa* u horor žanru, Sten Link (Stan Link) navodi da „prekidom veze sa nasiljem i povezivanjem sa radošću, popularna muzika može biti posebno efikasna u distanciranju prema psihopatološkim likovima i zbivanjima. Štaviše, gledaoci se lako mogu naći u poziciji saučesnika, jer popularna muzika ima moć da preokrene mazohizam u spektakularni sadizam” (Link 2016: 210).

uloge muzike u filmu, kako prema pitanju primene instrumentalne muzike, tako i u pogledu primene muzike sa tekstom, što dalja razmatranja usmerava na polje *popularnog songa*. Dajer *popularnim songom* smatra svaki *song* sa tekstom koji je deo filma, iz koga god popularnog žanra taj *song* dolazi, o čemu će više biti reči u narednim delovima disertacije.

U odnosu na dosadašnja istraživanja u studijama filma i studijama muzike, Audisino (Emilio Audissino) veliku pažnju u svojim analizama posvećuje neoformalističkim metodama u unapređenju funkcija muzike u filmu. Na osnovu toga on uspostavlja *filmsko/muzičku analizu* u kojoj „kosa crta” (/) treba da naglasi odmak od dosadašnjih *filmsko-muzičkih odnosa*, najčešće posmatranih kroz opozite *komentar-pratnja*, *paralelizam-kontrapunkt*, *dijegetički-nedijegetički*. U neoformalističkom ključu, Audisino u *filmsko/muzičku analizu* uvodi relaciju u kojoj se muzički tekst posmatra kao deo filmskog teksta, odnosno novi metod koji proučavanje filmske muzike sagledava kroz ukupnu funkcionalnost *vizuelno/muzičkog pripovednog sistema*. Stoga *filmsko/muzička analiza* „nije muzikološka analiza filmske muzike, niti je filmska analiza jednog zasebnog elementa kompleksne filmske strukture, već metod za proučavanje *filmsko/muzičke interkonektivnosti* kroz koju nastaje kompleksan audio-vizuelni sistem filma” (Audissino 2017: 88). U tom kontekstu i ova disertacija pronalazi svoj kritički pristup, interpretativni aspekt i teorijski okvir.

Konstruktivističke i neoformalističke postavke *filmsko/muzičke analize* ranije su razrađivali Kristin Tompson (Kristin Thompson), Dejvid Bordvel (David Bordwell) i Noel Kerol (Noël Carroll), usaglašavajući se da ovaj teorijski koncept omogućava istraživanje ključnog načina na koji je filmska muzika povezana sa pripovednim mogućnostima svih drugih filmskih elemenata od uvodne špice do pripovednog stila (klasični, fragmentarni i sl.). U različitim tekstovima oni posmatraju funkciju muzike na *mikro* i *makro nivou filmske naracije*, dok se u drugim zanimaju za način na koji su stihovi i melodija *popularnih songova* povezani sa filmskom pričom. I Kalinak, Nojmajer, Buhler, Kuk (Nicholas Cook) i Koen (Annabel Cohen)⁴⁵ slede neoformalističku nit *filmsko/muzičke analize*, smatrajući muziku za poluautonomni sistem u filmskom pripovedanju, čija svojstva, karakteristike i funkcije mogu biti zasebno proučavane.

⁴⁵ Najznačajnije studije su Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood* (1992); Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* (1998); David Neumeyer, *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (2014); David Neumeyer, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015). Anabel Koen se jedina u ovoj grupi razlikuje, jer neoformalističku perspektivu povezuje sa psihologijom i razvojem teorije recepcije filmske muzike (*The Psychology of Music in Multimedia*, 2013; *Resolving the paradox of film music through a cognitive narrative approach to film comprehension*, 2014; *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing*, 2020).

Knjiga Dejvida Bordvela *Naracija u igranom filmu* (2013) daje teorijski modus za narativno razumevanje i kritičku interpretaciju filmskog narativa, odnosno gledaočevo poimanje filmskog narativa. On povezuje znanja ruskih formalista sa tezama kognitivne psihologije i navodi dva procesa kroz koje se odvija recepcija narativa, koji su preuzeti i u metodologiji ovog rada: *od vrha ka dnu*, kroz koji se formiraju mišljenja i zaključci, i *od dna ka vrhu*, koji se odvija po automatizmu na osnovu percepcije datih audio-vizuelnih i narativnih informacija. Na proces naracije i priraštaj gledaočevog znanja utiču još fabula, siže i stil, kao i koherentnost ukupnog audio-vizuelnog doživljaja, te stoga muzika u filmu značajno pomaže gledaocima da razumeju šta gledaju i slušaju (na nivoima percepcije, kognicije i interpretacije).

U tekstu *The Musical Analogy* (1980) Dejvid Bordvel se vraća na istorijsku perspektivu prvih tekstova teorije filma, koji su, kako smo ranije u ovom radu izložili, često predstavljali analogiju filma i muzike, sada povezujući njihove zaključke sa narativnom strukturom filma. Noel Kerol u *Notes on Movie Music* (1986) i *Mystifying the Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (1988) smatra da će formu i stil jednog filma odrediti način na koji se naracija u njemu odvija, jer narativne informacije mogu dolaziti iz vizuelne akcije, mogu biti saopštene kroz dijalog ili nagoveštene muzikom. Takođe, on predlaže da filmsku muziku posmatramo poput prideva koji modifikuje imenicu ili priloga koji modifikuje glagol, jer u osnovi muzika modifikuje filmsku pripovest (*modifying music*) pružajući joj novu perspektivu. Za Karola, filmska muzika lako i ekonomično modifikuje recepciju publike u odnosu na vizuelno zbivanje, gradira dinamiku pripovedanja i registre značenja. Neoformalističkim čitanjem modifikujuće uloge muzike, ona se može posmatrati kao narativni podsistem koji mu pruža emocionalnu dubinu ili celovitije, kao formalni element koji će kao i svi drugi biti artikulisan procesom filmske naracije.

U studijama *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis* (1981) i *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988) Kristin Tompson se udaljava od tematske i sadržinske analize filma, stavljajući akcenat na neoformalističku perspektivu. Uspostavljajući ovakav analitički model ona navodi da se umesto proučavanja pojedinačnih filmova ili izdvajanja pojedinačnih elemenata i specifičnih tehnika, treba okrenuti opštim obrascima filmske umetnosti. Takav primer predstavlja u analizi muzike Sergeja Prokofjeva u filmu *Ivan Grozni* (Иван Грозный, 1944) Sergeja Ejzenštajna, gde se u sceni banketa:

„montažom stvara ples koji prepliće ritmičke naglaske slike i muzike.

Klasičan koreograf bi ovakvu podelu na kratke segmente smatrao neprihvatljivom, jer se ne prati plesni pokret kao takav [...] Umesto toga

Ejzenštajn [...] izjednačava važnost muzike, boje, pokreta i montaže: nijedan element, čak ni tela plesača, nisu u prvom planu. Kao rezultat, Ivanov ples formalno je konstruisan fuzijom svih ovih segmenata, njihovim zajedničkim delovanjem” (Thompson 1981: 244).

Klaudija Gorbman (1987) navodi sedam principa vizuelno/muzičkog narativnog odnosa: 1) *nevidljiv* – minimalno ili zanemarljivo prisustvo muzike u narativu; 2) *nečujan* – svi aspekti zvuka podređeni narativu i u recepciji publike se ne ističu; 3) *sugeriše raspoloženja* – muzika prati emocionalnu ravan filma; 4) *narativne naznake* – zvučni efekti i muzika učestvuju u konstrukciji narativa, uzročno-posledičnim vezama; 5) *kontinuitet* – omogućava povezivanje kadrova i scena sa različitim prostorom i vremenom u narativnu celinu; 6) *koherentnost* – osnovnim muzičkim principima (kontrast, repeticija, *lajtmotiv*, koda) pruža stabilnost narativne strukture; 7) izostanak pravila u korist inovativnog pristupa filmskoj priči. Slično i Kuk (Mervyn Cooke) u knjizi *The Hollywood Film Music Reader* (2010) ukazuje na pet vizuelno/muzičkih narativnih funkcija: uspostavljanje vremena i prostora; internalizacija narativne strukture; neutralna pozadina; kontinuitet i učešće u ukupnoj pripovednoj dinamici filma. Višeznačnost i multifunkcionalnost filmske muzike ne ograničava njeno delovanje na pojedinačne i jasno razgraničene aspekte, već najčešće imamo širok spektar njenog ispoljavanja u narativu, nekada gradacijom, a nekada i istovremeno.

Prema sličnim principima Kalinak (Kathryn Kalinak) u knjizi *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (1992) prepoznaje univerzalne funkcije filmske muzike, implicitni odnos spram narativa, eksplicitni odnos spram pripovednog procesa i hibridizaciju implicitne i eksplicitne funkcije. Neoformalističkim pristupom ona izbegava zamke ranijih tipologija kakvu daju Gorbman i Kuk, zaobilazi termine paralelizam, kontrapunkt i hijerarhija, razvijajući kompleksan teorijski model filmsko/muzičke analize. U konstrukciji filmskog narativa i prenosu njegovog značenja, navodi ona, podjednako učestvuju svi elementi. Pogrešno je stoga tumačiti da „kada u filmu čujemo tremolo, muzika ima funkciju pojačavanja saspensa te scene, već je ona deo narativnog procesa koji ga stvara” (Kalinak 1992: 31). Za razliku od slike, dijalog i muzika nisu uvek prisutni tokom filma, a kako će se muzička nit razvijati, kada će započinjati, a kada nestajati, te da li će biti prisutna kroz kraće fraze ili duže melodije nije arbitrarno pitanje, već pripovedna uslovnost.

Sara Kozlof (Sarah Kozloff) u najvećem delu svoje publikacije *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film* (1988) analizira govor kao audio-vizuelnu komponentu, ali se osvrće i na funkciju muzike u filmu na mestima kao što su prelazi između

scena, tokom montažnih sekvenci, izmeštenih vremenskih tokova (flešbek, san i sl.). U kasnijim pisanjima ona opisuje značaj *songova* u filmu, jer oni svojom melodijom i stihovima usmeravaju gledaoce ka emotivnom stanju likova ili im približavaju značaj neke situacije u priči (Kozloff, 2012). Mišel Šion razmatra još jednu narativnu funkciju, a to je koncept *lajtmotiva*⁴⁶ filmske muzike, principa koji funkcioniše u devedeset procenata filmske muzike. Klasičan primer upotrebe *lajtmotiva* filmske muzike on pronalazi u *Potkazivaču* (*The Informer*, John Ford, 1935), za koji je muziku pisao Maks Štajner (Max Steiner). U ovom filmu izdvajaju se dva muzička *lajtmotiva*, jedan u ključu irskog folkloru vezanog za Gipoa (Victor McLaglen) i drugi, lirskog i legato karaktera, koji prati mladu devojkicu. Sten Link (Stan Link) u tekstu *Leitmotif, Persuasive Musical Narration* (2009) u kontekstu naracije u filmu govori o *lajtmotivu*, definišući ga kao muzičku temu koja sa jedne strane potvrđuje jedinstvo filma, a sa druge donosi njegovu osnovnu ideju. Iako je *lajtmotiv* izvorno povezan sa simfonijskim i operским umetničkim formama, Link primećuje da se on lako prilagodio vizuelnim i narativnim elementima filma, te postao temelj na kojem tradicionalni film postiže svoju koherentnost. *Lajtmotiv* se najčešće predstavlja kroz instrumentalnu muziku, a „ekspresivni potencijal *lajtmotiva* višestruko nadilazi jednostavno preslikavanje (umnožavanje) muzike kao komponente narativa” (Link 2009: 18).

Koncept naratologije ostaje nezamenljiv u proučavanju muzike i zvuka u savremenim medijima, a njihove nove konfiguracije iznova pokreću preispitivanja uloge i funkcije filmske muzike. U zborniku teorijskih radova *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* (Miguel Mera, Ronald Sadoff, Ben Winters, 2017) u obzir se uzimaju brojne promene koje su se u sferi medija i digitalizacije dogodile u poslednjih dvadeset godina, ali se smatra da njihovi najnoviji elementi i dalje funkcionišu na isti način na koji ih je Šion definisao u svojoj studiji *Audiovizija*. Nikolas Rejland (Nicholas Reyland) se u knjizi *Screen Music, Narrative, and/or Affect By Nicholas Reyland* (2017) nadovezuje na ovo razmišljanje i piše da su teorije koje analiziraju funkcije muzike u novim medijima u velikoj meri fokusirane na doprinos audio-vizuelnoj narativnosti. Zaokupljen narativnom analizom, Rejland predlaže pojam *afektivnosti* kako bi bliže sagledao nivoe uticaja muzike u filmu i razradio specifične obrasce delovanja u novim medijima (Reyland 2017: 96–97). O *afektivnosti* je govorio i Anahid Kasabian (Anahid Kassabian) u studiji *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity* (2013) upozoravajući na *afektivnost* kao na destabilizirajući efekat u filmskoj naraciji, jer nas

⁴⁶ Lajtmotiv filmske muzike je princip prema kome glavnim likovima ili ključnim pripovedačkim idejama odgovara određena muzička tema koja ih definiše (Šion, 2007). Upotreba *lajtmotiva* izvorno potiče od nemačkog kompozitora umetničke muzike Riharda Vagnera, koji je *lajtmotivom* predstavljao operске aktere.

„*afektivnost* filmske muzike odvaja od klasičnih filmskih *zakona*. Ovaj princip utiče na pažnju i senzibilnost, ali se ne vezuje za emotivni doživljaj, ne pruža kontinuitet i jedinstvo, niti je podređen priči ili vizuelnom prikazu. Umesto toga, *afektivnost* pokreće logiku prelaska granica, ne samo zvuka, muzike i filmske priče, već čulnih doživljaja iniciranih gledanjem filma” (Kasabian 2013: 99).

2.2. Popularni song i film: komparativna perspektiva obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka

Kada se govori o Istoku i Zapadu u kontekstu kulturnog prostora, na osnovu podele Pitera Sternsa (Peter N. Stearns) *Western Civilization in World History* (2003), misli se na političku podelu koja je preovladala nakon Drugog svetskog rata. U zapadnu kulturu ubraja se prostor Zapadne, Severne i centralne Evrope, Severna Amerika i Australija, dok istočni kulturni prostor čine zemlje Južne i Istočne Evrope, kao i bivšeg Sovjetskog Saveza. Kontekst zapadne kulture, smatra Sterns, prelama se kroz popularnu muziku i film, dok se ukupna istočnoevropska kultura i umetnost najčešće označava putem komunističkog ideološkog uticaja u decenijama druge polovine dvadesetog veka.

Posmatrano kroz brojna dosadašnja proučavanja filmsko/muzičkog uticaja, moći i mehanizama (gde oznaka “/“ predstavlja korelacioni odnos analiziran u prethodnom delu rada), može se reći da popularna kultura, kao i popularna muzika kao njen sastavni deo, ima veoma značajan i uticajan udeo u kreiranju kako kolektivnog identiteta i kulturnih obrazaca, tako i za oblikovanje individualnih modela i sistema vrednosti. Fenomen popularne kulture istraživao je veliki broj filozofa, istoričara, teoretičara kulture i medija kao što su: Teodor Adorno (Theodor Adorno), Rejmond Vilijams (Raymond Williams), Džejms Storej (James Storey), Džon Fisk (John Fisk), Daglas Kelner (Daglas Kelner), Gi Debor (Guy Debord), Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) i mnogi drugi. Uticajni tekstovi i analize u vezi sa ovim fenomenom aktuelizovali su ga tokom celog dvadesetog veka i nastavljaju istim intenzitetom i početkom ovog milenijuma, dominantno obeleženi dinamičnim društvenim kretanjima. Takođe, popularna muzika je čvrsto inkorporirana u filmsku umetnost, a kao celovit filmsko/muzički spoj oni ostvaruju značajan uticaj na identitetske konstrukte i kulturne obrasce.

Polazeći od ovog mišljenja, Dejvid Džejms (David E. James) u knjizi *Rock 'N' Film: Cinema's Dance With Popular Music* (2016) primećuje da se 1954. godine dogodio istorijski trenutak infiltracije popularne muzike, kada se pesma Elvisa Preslija (Elvis Presley) prvi put emitovala na radio stanici VHBQ u Memfisu. Elvis je postao istinska zvezda svog vremena, stvarajući svoj autonomni muzički žanr i kao takav postao i filmska zvezda što ga je načinilo

institucijom popularne kulture objedinjujući dve najpopularnije pop-kulturne prakse, muziku i film. U daljoj analizi Dejvid Džejms napominje da je druga polovina pedesetih godina dvadesetog veka, period velikih transformacija u američkom društvu i muzičkoj industriji. Takođe, Dvajer (Michael D. Dwyer) u studiji *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties* (2015), navodi da je rokenrol promovisao kulturnu revoluciju i revoluciju u načinu na koji je američka popularna muzika komponovana i izvođena. Nastanak rokenrola se podudara sa ogromnom ekspanzijom industrijske kulture u severnoatlantskim zemljama, dok je:

„do tada bioskop bio najprestižnija komponenta i zaista, hijerarhijski najvažnija umetnička forma dvadesetog veka koji se svrstao iznad radija i televizije. Iako se u početku pojavljuje kao pretnja obema konglomeriranim kulturama i društvenom *statusu quo*, novi oblik popularne muzike se brzo infiltrirao u oba. Sve do pojave novih oblika vizuelnosti u digitalnoj revoluciji na kraju dvadesetog veka, muzika je postala medijski centar industrije. Tehnološke inovacije omogućile su mu jedinstvenu mobilnost inicijalnih kulturnih proizvoda koji će se aktivirati i preusmeriti na sve ostale medije” (James 2016: 2).

U Jugoslaviji, koja je pratila kulturne trendove koji su dolazili sa Zapada, pre svega američke i britanske, nakon Drugog svetskog rata formirali su se đaćki i studentski orkestri koji su najpre izvodili džez muziku na igrankama. Mlada populacija ljubitelja popularne muzike se o novostima informisala preko Radio Luksemburga, koji je puštao svetske hitove na svojim radio-talasima, tako da je „tokom pedesetih godina na sceni bila više prisutna zabavna muzika. Početkom naredne decenije beogradski muzičari, a naročito omladina, počinju da prate pre svega američke trendove. Prodavnice ploča bile su sve češće, a na određenim mestima muzika se mogla slušati preko džuboksa” (Kojić, 2020, n. pag.). Filmovi Džejmsa Dina (James Dean) i Marlona Branda (Marlon Brando) (*Buntovnik bez razloga/Rebel Without a Cause*, 1955; *Divljak/The Wild One*, 1953), koka-kola i džins dolazili su sa ovim talasima, a ni rokenrol nije zaostajao za ovim trendovima, te su tadašnji muzičari počeli da prave obrade svetskih rok hitova. Teško je reći ko je bio najzaslužniji za proboj rokenrola na jugoslovenskoj muzičkoj sceni. „Mnogi smatraju da su Mile Lojpur i Perica Stojančić iz Beograda i Karlo Metikoš iz Zagreba imali najznačajniju ulogu u tome” (Kojić, 2020, n. pag.). Rok muzika se veoma brzo raširila kroz jugoslovenski kulturni prostor, te se osniva veliki broj muzičkih grupa i solo

izvođača koji ostavljaju trag na jugoslovensku muzičku scenu i kulturu. Sličan uticaj su ostvarivali filmovi kao što su: *Ljubav i moda*, *Višnja na Tašmajdanu*, *Dvoje* i drugi. U filmu *Ljubav i moda* (Ljubomir Radičević, 1960), Vlastimir Đuza Stojiljković izvodi *song Devojko mala*, koji ubrzo postaje veoma popularan nezavisno od filma na celokupnom jugoslovenskom kulturnom prostoru. Muziku za film *Višnja na Tašmajdanu* (Stole Janković, 1968) komponovao je Vojkan Borisavljević, a *popularni song Potraži svoju ljubav* izvodi Žarko Dančuo. Prvi dugometražni film Aleksandra Saše Petrovića *Dvoje* (1961) deo je modernog talasa jugoslovenskog filma i prati ljubavnu priču dvoje mladih, njihove susrete, šetnje i zabave u Beogradu, kao što je romantični valcer koji dvoje zaljubljenih igraju na ulici, poneseni muzikom koja dolazi sa zabave u daljini. Naglasak je na vizuelnoj atmosferi i muzici, pod jasnim filmsko/muzičkim uticajem *francuskog novog talasa*. Sam autor je birao muziku za film, a ona spaja kompozicije klasične muzike, melodije lirskog džez karaktera (u najvećem delu filma) i *popularne songove Ko nekad u osam* (Đorđe Marjanović) i *Samo jednom se ljubi* (Ivo Robić).

Uporedno, glavna odlika Preslijeve muzike u Americi i zapadnjačkom kulturnom prostoru je brisanje generacijskih, klasnih, rasnih, seksualnih i regionalnih razlika između Zapada i Istoka (James 2016, Janković 2009). Većina teoretičara kulture se slaže da nijedan umetnik toga doba nije mogao da se uporedi sa talentom i uticajem koji je ostvarivao Elvis Presli, koga označavaju „kao najveću kulturnu silu ne samo pedesetih godina već i čitavog dvadesetog veka” (James 2016: 74). U Velikoj Britaniji se kao odgovor američkoj pop kulturi, pojavljuje muzička grupa *Bitlsi* (Beatles), koja je takođe bila muzički i filmski fenomen. Tokom svoje karijere *Bitlsi* su snimili pet filmova (dva igrana, jedan eksperimentalni, jedan animirani i jedan dokumentarni): *A Hard Day's Night* (1964); *Help!* (1965); *Magical Mystery Tour* (1967); *Yellow Submarine* (1969); *Let It Be* (1970)⁴⁷. Filmova o *Bitlsima* ima bar dva puta više, međutim, u pitanju su uglavnom opskurni i potpuno zanemareni filmovi (Janković, 2009). Obe muzičke revolucije su se fokusirale na transformaciju ukusa i društvenih vrednosti, pre svega kroz imidž, a zatim i kroz način ponašanja. Istovremeno, na oba kontinenta, rokenrol muzička grupa *Rolling Stouns* (Rolling Stones) pravi odmak od tema „mira i ljubavi” pod uticajem *Bitlsa*, koristeći „bluz, ritam i bluz i kantri muziku, spajajući ih, ne sa britanskom narodnom muzikom, već sa engleskom rokenrol muzikom (...) postajući metaforička projekcija

⁴⁷ Dejvid Džejms je upoređujući karijere Elvise Preslija i *Bitlsa*, zaključio da su svi oni bili uključeni i u filmsku produkciju, te da je Elvis paralelno tokom deset godina muzičke karijere snimao filmove, koji su mu značajno unapredili karijeru.

odmetnika u britanskom društvu” (James 2016: 255). U istom periodu njihovi *songovi* se pojavljuju u filmovima nekih od najinovativnijih filmskih stvaralaca, koji su doneli radikalne izmene u filmski jezik tog vremena (*Ulice zla/Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973, *song Tell Me*; *Apokalipsa danas/Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979, *song (I Can't Get No) Satisfaction*; *Kristina/Christine*, John Carpenter, 1983, *song Beast of Burden*; *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987, *song Paint It, Black* i dr.). Interesovanje za *Rolling Stounse* ne jenjava ni u novije vreme s obzirom na to da je 2008. godine na Berlinskom festivalu prikazan film o ovoj muzičkoj grupi koji je režirao Martin Skorseze (Martin Scorsese), a na osnovu koje će uskoro nastati igrana televizijska serija.

Istovremeno, na jugoslovenskoj popularnoj muzičkoj sceni su se pojavili izvođači poput muzičkih grupa *Zlatni dečaci*, *Elipse*, *Korni grupa*, *Iskre*, *Crni biseri*, *Vlada i Bajka*, *Džentlmeni*, *Plemenitih pet*, *Siluate*, kao i solo izvođači Dušan Prelević, Kornelije Kovač, Zoran Simjanović, Slobodan Boba Stefanović, Đorđe Marjanović i drugi. Jedna od najpoznatijih saradnji popularne muzike i filma u jugoslovenskoj kinematografiji šezdesetih je film *Zvižduk u osam* (Sava Mrmak, 1962), u kome je učestvovao tada veoma popularni pevač Đorđe Marjanović. Muziku za ovu komediju komponovao je Darko Kraljić, a glavna tema filma je pokušaj grupe filmskih radnika da snime film. Međutim, iako se Đorđe Marjanović može označiti kao jedan od prvih popularnih izvođača, gde se pojam *popularno* sagledava isključivo iz ugla komercijalnog uspeha, film *Zvižduk u osam* može se smatrati kao uspešan spoj popularne muzike i filma. Ipak, u istoriji nacionalnog filma reditelj Maks Kalmić je u kratkom igranom filmu *Priča jednog grada* snimljenog 1941. inkorporirao jedan *popularni song* pod nazivom *Svi vi što maštate o sreći*, koji je za potrebe filma otpevao Milan Bata Timotić, prvi glas kraljevske opere. Isti *song* se pojavljuje u filmu Slobodana Šijana *Maratonci trče počasni krug* četrdeset godina kasnije, tokom bioskopske projekcije na kojoj su prisustvovali likovi ovog filma, neki oduševljeni, a drugi razočarani „ton filmom”.

U knjizi *The Development Of Popular Music Function in Film* (2019), Entoni Hogg (Anthony Hogg) se bavio odnosom popularne muzike i filma, ali je najpre postavio pitanje relevantnosti upotrebe termina *popularna muzika*, kao i kriterijume za ono što se smatra *popularnim*, odnosno koji se žanrovi smatraju *popularnim*. Shodno tome, primećuje autor, rok žanr Elvisa Preslija i implementacija pesme *Rock around the clock* (1954)⁴⁸ u film je

⁴⁸ *Rock Around the Clock* je bluz pesma koju su 1952. godine napisali Fridman (Max C. Freedman) i Majer (James E. Myers) (pod pseudonimom „Jimmy De Knight”). Njenu najpoznatiju i uspešnu verziju su snimili *Bill Haley and His Comets* 1954. godine. Ovaj *popularni song* došao je na prvo mesto britanskih i američkih top-lista. Često se za tu verziju navodi da je prva rokenrol ploča, iako je pre toga Bil Hejli u sličnom stilu komponovao pesme *Crazy*

teoretičara popularne kulture Barona Lia (Barron Lee), navelo da u tekstu *Music Inspired By...': The Curious Case of the Missing Soundtrack* (2003) taj trenutak posmatra kao momenat povezivanja popularne muzike i filma, osnove za formiranje filmsko/muzičke moći i uticaja, odnosno filmsko/muzičkih kulturnih obrazaca. Ali ovu konstataciju, smatra Hog, ne treba razumeti kao tvrdnju da nema oblika popularne muzike i pre ovog datuma koji se pojavio na filmu, iz razloga što je očigledno da je sam termin popularna muzika postojao i pre 1955. godine. Primer za to je Jackie Rabinowitz (Al Jolson), koji izvodi *song Moja mama* (My Mammy) u filmu *Džez pevač* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), i ta se muzika u to vreme mogla definisati kao *popularna*. Upravo je to razlog da o *popularnoj muzici* ne treba razmišljati kao o nekom linearnom trendu, već o fluidnim talasima, u kojima prepoznatljive karakteristike i popularni elementi prolaze konstantne modifikacije⁴⁹.

Stiven Glen (Stephen Glynn) u studiji *The British Pop Music Film, The Beatles and Beyond* (2013) i tekstu *Mod at the Movies: 'Face' and 'Ticket' Representations of a British Subculture* (2018), primećuje da je filmska industrija imala interes da inkorporira *rokenrol songove* u svoje filmove. Ovaj teoretičar se slaže sa mišljenjem Barona Lia da je filmom *Rock Around the clock* napravljena prekretnica u filmskoj i muzičkoj industriji, ka sjedinjavanju popularnog rokenrol muzičkog žanra i filma. Bez obzira na pitomu i laganu filmsku radnju, uzbuđenje kod gledalaca je izazivala primenjena rokenrol muzika. Pokazatelj tog trenda je i ekonomski uspeh filma *Voli me nežno* (*Love Me Tender*, Robert Veib, 1956) u kome je kao protagonist učestvovao Elvis Presli. Glen takođe upoređuje američku i britansku kinematografiju pedesetih godina dvadesetog veka i zaključuje da je britanska kinematografija u svom *etosu* (pogledima, tehnicima i pristupu) ipak bila konzervativna. Kao jedan od verovatno najuspešnijeg primera primene *popularnih songova* u britanskim filmovima Kevin Doneli (Kevin Donnelly) u studiji *British Film Music and Film Musicals* (2007) analizira fuziju *popularnih songova* i filma *Trejnspotting* (*Trainspotting*, Danny Boyle, 1996). *Songovi* u ovom filmskom ostvarenju (*Lust for Life*, Iggy Pop; *Perfect Day*, Lou Reed; *Temptation*, New Order i dr.) funkcionišu kao ravnopravni aspekt narativa (na sličan način kao u mjuziklima, navodi Doneli) i poziva se na paralele sa klasičnim holivudskim mjuziklom.

Man, Crazy (1953) i *Shake, Rattle and Roll* (1954), sa kojom se našao na prvom mestu *Billboard R&B* liste. Hejljeva verzija „ostala je upamćena kao himna *buntovne* i nonkonformističke omladine u Americi pedesetih i smatra se zaslužnom za uvođenje rokenrola u globalnu mejnstrim kulturu” (Gordon, n.pag).

⁴⁹Za shvatanje popularne muzike pedesetih godina dvadesetog veka nužan je aspekt komercijalnog uspeha, odnosno eksploatacije muzike. Spoj filma i već poznatih *popularnih muzičkih songova*, bio je namenjen mlađoj generaciji, koja je činila najbrojnije i najposvećenije konzumente takvih sadržaja (Hogg 2019: 2–4).

Britanska faza „invazije” popularne kulture, prema Entoniju Hogu, obuhvata vreme uspona *novog talasa* kako u njenoj kinematografiji, tako i u muzici, odnosno on kao doprinos napretku popularne muzike identifikuje turneje brojnih britanskih muzičara po Americi, kao i interesovanje za društveno intrigantne filmove. Filmski stil *britanskog novog talasa* (*The British New Wave*), još poznat i kao *Free Cinema*, razvija se početkom šezdesetih godina dvadesetog veka, kao reakcija na *francuski novi talas* (*Nouvelle Vague*), koji je doneo radikalne promene u vizuelnom stilu filmova i počeo da se zanima za drugačiju primenu filmsko/muzičkih obrazaca. Modernizovana uloga muzike u filmovima *francuskog novog talasa* ogleda se u upotrebi različitih žanrova popularne muzike – džeza, klasične (filmske) muzike i savremenih *songova*⁵⁰. Do danas su ostale upamćene džez melodije u filmu *I bog stvorio ženu* (*Et Dieu... créa la femme*, Roger Vadim, 1956) francuskog kompozitora Pola Misrakog (Paul Misraki), koji je tokom karijere napisao muziku za još 130 filmova, zatim u filmu *Kockar Bob* (*Bob le flambeur*, Jean-Pierre Melville, 1956) džez numere Edija Barklija (Eddie Barclay), *Do poslednjeg daha* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) koji je posebno obojio francuski džez pijanista i kompozitor Martial Solal (Martial Solal) i *Lift za gubilište* (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, 1958), u kome je pečat dala muzika džez žanra koju je komponovao Majls Dejvis (Miles Davis). Mladi reditelji *francuskog novog talasa* zanimali su se i za savremene kompozitore, čija su dela bila bliža klasičnoj (filmskoj) muzici, te je tako Erik Sati (Erik Satie) saradivao sa Lujom Malom (Louis Malle), Pjer Jansen (Pierre Jansen) je autor muzike u gotovo svim Šabrolovim (Claude Chabrol) filmovima, Erik Romer (Eric Rohmer) je saradivao sa Sagerom (Louis Sauer) u filmu *U znaku lava* (*Le Signe du Lion*, 1959), a Trifo (Francois Truffaut) i Godar (Jean-Luc Godard) sa Dilruom (Georges Delerue) u filmovima *Pucajte na pijanistu* (*Tirez sur le pianist*, 1960) i *Prezir* (*Le mépris*, 1963). Među njima, najpoznatiji je Mišel Legrand (Michel Legrand) koji je za film *Kleo od 5 do 7* (*Cleo de 5 à 7*, Agnes Varda, 1962) osmislio muziku u stilu francuskih šansona, zanosnu igru u *Žena je žena* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1960) i *Šerburški kišobrani* (*The Umbrellas of Cherbourg*, Jacques Demy, 1964) za koji je dobio nagradu Oskar američke filmske akademije.

⁵⁰ Ova tema deo je brojnih istraživanja kao što su: Orlene Denice McMahon, *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema*, 2014; Aliette de Laleu, *What Was the Role of Classical Music in the Nouvelle Vague?*, 2017, na internet stranici <https://www.francemusique.fr/en/what-was-role-classical-music-nouvelle-vague-15620>; Simon Hitchman, *The Pursuit of Freedom: The New Wave, Jazz and Modernism*, 2018, na internet stranici <http://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-jazz.shtml>.

Filmsko/muzički obrazac u jugoslovenskom filmu se takođe može sagledati kroz uticaj kompozitora kao što su Bojan Adamič, koji je komponovao muziku za filmove *Kroz granje nebo* (Stole Janković, 1958), *Ljubav i moda* (Ljubomir Radičević, 1960), *Bokseri idu u raj* (Branko Ćelović, 1967), *Valter brani Sarajevo* (Hajrudin Krvavac, 1972), *Partizanska eskadrila* (Hajrudin Krvavac, 1979). Darko Kraljić je autor muzike za filmove *Nema malih bogova* (Radivoje-Lola Đukić, 1961), *Zvižduk u osam* (Sava Mrmak, 1962), *Život je masovna pojava* (Mirza Idrizović, 1970), *I Bog stvori kafansku pevačicu* (Jovan Živanović, 1972). Kompozitor Kornelije Kovač se isticao u komponovanju muzike za izvođače popularne muzike, pre svega Zdravka Čolića, ali je ostvario i veliki uticaj na filmove kao što su: *Lude godine* (Zoran Čalić, 1977), *Halo taksi* (Vlastimir Radovanović, 1983), *Ćao, inspektore* (Zoran Čalić, 1985)... Mladen i Predrag Vranešević su bili aktivni kako u popularnoj muzičkoj industriji sa muzičkom grupom *Laboratorija zvuka*, tako i u komponovanju za film. Najpoznatiji filmovi za koje su braća Vranešević komponovali muziku su: *Poslednja trka* (Jovan Rančić, 1979), *Sekula i njegove žene* (Dragoslav Lazić, 1986), *Oktobarfest* (Dragan Kresoja, 1987), *Original falsifikata* (Dragan Kresoja, 1991), *Pun mesec nad Beogradom* (Dragan Kresoja, 1993). Kompozitori koji su ostvarili najveći uticaj na industriju jugoslovenske filmske muzike su svakako Zoran Simjanović i Vojislav Voki Kostić. Oni se u kontekstu filmske muzike izdvajaju prema broju naslova snimljene muzike za filmove, televizijske serije, pozorište i dokumentarne filmove. O njihovom umetničkom/muzičkom uticaju na filmsku muziku će biti više reči u nastavku rada.

Britanski novi talas, u istoriji kinematografije još nazivan i *Mladi gnevni ljudi* (*The angry young men*) označio je širi kulturni pokret u teatru, slikarstvu i prevashodno književnosti (*Look Back in Anger*, John Osborne, 1956). Autori su tražili priče o britanskoj radničkoj klasi, identitetu generacije rođene posle Drugog svetskog rata i stavovima mladih (nezadovoljnih i nezaposlenih) ljudi u filmovima *Osvrnuti se u gnevu* (*Look Back in Anger*, Tony Richardson, 1959), *Subota uveče i nedelja ujutru* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960), *Taj sportski život* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963). Takođe, filmski debi *Bitlsa A Hard Day's Night*, doneo je otklon od utvrđenog formata mjuzikla. Drugim rečima, Entoni Hog primećuje da su mnogi aspekti pop-kulturnih praksi inkorporirani u filmski narativ kao što su „otuđenost mladih, hipi pokret i iskazivanje nezadovoljstva kroz pesmu” (Hogg 2019: 10). Ove teme i elemente preuzimaju holivudski filmovi, uz obavezno inkorporiranje popularnog muzičkog songa, ali dok će se u *Američkim grafitima* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973) najviše „čuti” rokenrol muzika, kasnije se pojavljuju i elementi disko kulture, plesa, igre i diskoteke, a primer ove faze razvoja popularne kulture je film *Groznica subotnje*

večeri (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977). Ovaj film je zapravo primer kada popularni *songovi* komponovani za film postaju izuzetno popularni i izvođeni, te je čak deset kompozicija od sedamnaest originalno komponovanih *songova* za film postiglo veliku popularnost (*Stayin' alive*, *How deep is your love*, *Night fever* muzičke grupe *Bee Gees*, *If I can't have you* Yvonne Eliman, *Calypso Breakdown* Ralph McDonald, *Open Sesame* Kool and the Gang itd...). Film *Briljantin* (*Grease*, Randal Kleiser, 1978), žanra komedija, osmišljen u vidu mjuzikla, takođe popularizuje *songove* komponovane za film kao što su *Summer Nights* i *You're The One That I Want*. Ove *songove* u filmu izvode glavni protagonisti Džon Travolta (John Travolta) i Olivija Njutn Džon (Olivia Newton-John), koji su, kao i film i *songovi* iz filma, stekli veliku popularnost.

Sedamdesete godine dvadesetog veka, jugoslovenski prostor su obeležili slični popularni žanrovi kao i u zapadnoj kulturi. Veliki broj muzičkih grupa i izvođača je bio pod uticajem hipi pokreta.⁵¹ U tom periodu su se pojavili neki od najvećih jugoslovenskih rok bendova: *YU grupa*, *Time*, *Smak*, *Parni valjak*, *Atomsko sklonište*, *Leb i sol*, *Teška industrija* i *Galija*. Održano je nekoliko festivala na kojima se izvodila rok muzika, od kojih je najveći bio *Boom festival*. Rok muzički događaj koji je obeležio tu dekadu, ali i jugoslovensku rok istoriju, bio je koncert muzičke grupe *Bijelo Dugme* na Hajdučkoj česmi u parku Košutnjak (Beograd), koji je održan 22.8.1977. godine, na kome je prisustvovalo oko 80 000 ljudi⁵². Međutim, za razliku od zapadne, jugoslovensku kinematografiju obeležava *crni talas*, gde kao paradigmu možemo uzeti Džimija Barku (Dragan Nikolić) u filmu *Kada budem mrtav i beo* (Živojin Pavlović, 1967), koji pokušava da nastupi na muzičkom festivalu, ali ne uspeva da se ostvari kao pevač popularne muzike. Istovremeno, u takozvanom *crvenom talasu* (Momčilović, 2016)⁵³, u kome su dominantni partizanski filmovi sa ratnom tematikom, takođe je inkorporirana jedna vrsta *popularnog songa*, kakva je na primer *Bilećanka*⁵⁴ koja se prepoznaje

⁵¹ Jedna od najvećih jugoslovenskih rok grupa, sarajevsko *Bijelo dugme*, osnovano je 1974. godine, njihov prvi pevač bio je Željko Bebek. Jugoslaviju su posećivale mnoge strane pop i rok zvezde. Primer za to su koncerti grupe *Deep Purple* u Zagrebu i Beogradu 1975. godine, a lokalna podrška bile su im muzičke grupe *Hobo* (u Zagrebu) i *Smak* (u Beogradu). Godine 1976. je u Zagrebu održan koncert *Rolling Stounsa*. Iste godine u istom gradu svirao je Pol Makartni (Paul McCartney).

⁵² Delovi zabeleženog materijala objavljeni su na uživo albumu *Koncert kod Hajdučke česme* (Janjatić, 1997).

⁵³ Jedna verzija ovog teksta objavljena je u publikaciji *Amateri za film – radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike* (2016), a druga na sajtu *Doppelganger kolektiva*, koji je agregator brojnih tekstova i analiza jugoslovenske i postjugoslovenske kulture i društva, a koji vode Isidora Ilić i Boško Prostran.

⁵⁴ *Bilećanka* je nastala 1940. godine u logoru u Bileći. Iako se često smatra partizanskom pesmom, zapravo je logoraška pesma nastala pre Drugog svetskog rata u Jugoslaviji. Čestim izvođenjem na brojnim manifestacijama,

u filmovima o Narodnooslobodilačkoj borbi tokom Drugog svetskog rata. Jugoslovenska kultura i umetnost o Narodnooslobodilačkoj borbi, kroz partizanske filmove i slobodarske pesme, promovisala je specifični filmsko/muzički kulturni i ideološki obrazac, a neke od ovih numera deo su narodne tradicije, dok su druge originalno komponovane. Neki od primera su *Kozara* (Veljko Bulajić, 1962) i *song Oj Kozaro, Most* (Hajrudin Krvavac, 1969) u kome se može izdvojiti internacionalni *partizanski song Bela ćao, Užička republika* (Živorad Mitrović, 1974) i *song Sa Ovčara i Kablara, Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969) i *songovi Padaj silo i nepravdo* i *Nas dva brata skupa ratujemo, Bitka na Sutjesci* (Stipe Delić, 1974) i *song Po šumama i gorama, Boško Buha* (Branko Bauer, 1978) sa maestralnim *partizanskim songom Nek se sete*, koji je komponovao Zoran Simjanović, a otpevao Oliver Dragojević, zatim film *Partizani* (Stole Janković, 1974) i *song* koji je otpevao Leo Martin *Epopeja partizana* i drugi. Narodnooslobodilačke pesme su deo partizanskih filmova, čija produkcija opada, ili se čak gubi osamdesetih godina, koje su predmet proučavanja ovog rada.

Na kulturnom prostoru Istočne Evrope u kontekstu popularne kulture od šezdesetih i do pada Berlinskog zida krajem osamdesetih, Eva Mazierska (Ewa Mazierska) u dve knjige posvećene promociji popularne muzike u ovim zemljama *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (2016) i *Eastern European popular Music in a transnational Context: Beyond the Borders* (2019), navodi da je postojala kulturna saradnja koja se najčešće odvijala između kultura sličnog ili istog afiniteta, kao i među državama koje su na neki način bile liberalnije orijentisane ka Zapadu. Ona mapira Poljsku, Mađarsku, a posebno Jugoslaviju kao državu čiji su građani slobodno mogli da putuju zapadom, što je dovelo do toga da je mnogo kulturnih sadržaja uvezeno upravo sa Zapada. Kao značajan faktor saradnje između Poljske i Jugoslavije u poglavlju *Yugo-Polish: The Uses of Yugoslav Music by Polish Musicians*, autorka navodi dobro razvijenu muzičku scenu u obema državama, te su izvođači bez ikakvih prepreka mogli da gostuju jedni kod drugih. Kao primer te saradnje Mazierska navodi muzičke grupe *novog talasa* iz Jugoslavije, zatim *Bijelo dugme*, pank grupu *Pankrti*, Džonija Štulića (otvoreno kritikovao poljsku vladu), koji su aktivno gostovali u Poljskoj (Mazierska 2019: 137–154). Među muzičarima Jugoslavije i Poljske je postojala i jača veza ako se ima u vidu da su Goran Bregović i poljska pevačica Kayah imali čvršću saradnju u smislu zajedničkih projekata i nastupa. Takođe, ova dva pop-kulturna umetnika su zajedno

Bilećanka je u Jugoslaviji postala kulturna pesma, a sama atmosfera pesme, iako sumorna, svedoči o idealima zatočenih ljudi, koji u najtežim trenucima sanjaju lepšu i pravedniju stvarnost za koju su bili spremni žrtvovati čak i svoje živote. Reči pesme napisao je Milan Apih, učitelj iz Celja i jedan od komunista zatočenih u logoru *Bileća*.

učestvovala u filmskom projektu *Crna mačka, beli mačor* (Emir Kusturica, 1998), a 1999. godine objavljuju zajednički album sa deset pesama, koji bi žanrovski mogao da se svrsta u neku vrstu *world music*, odnosno obrade romskih pesama. Mazierska primećuje da je uspešna saradnja Bregovića i Kayah, ohrabrila Gorana Bregovića da razvija poljsko-jugoslovensku muzičku vezu, te je nastavio da saraduje, prema analizi Mazierske, sa najvećom zvezdom u Poljskoj, Krištofom Kravčikom (Krzysztof Krawczyk). Njihova ostvarena dobra saradnja je verovatno iz razloga što su se muzički obojica odredili ka nekoj vrsti folk muzike, koja je kod Kravčika imala poljski izvor, dok se Bregović opredelio za obradu romskog folklora. Muzička delatnost Gorana Bregovića je kulturnom prostoru Balkana obezbedila jasniju vidljivost i pomerila ga je sa margina obezbedivši mu prepoznatljivo mesto.

Mazierska smatra da postoje dva osnovna žanrovska toka balkanske muzike, *balkan world music* i *balkan pop-folk*. Primećuju se i neke ambivalencije i protivrečnosti u evaluaciji ova dva žanra, fokusirajući se na diskurzivne i političke implikacije pojma Balkana u samoj muzici. Ona takođe smatra da oba žanra dele slične orijentalne osobine, ali vrednosno stvaraju jasno razgraničenje u pogledu muzičke produkcije. Ova uticajna teoretičarka evropskih studija filma i kulture se osvrće na transformaciju jugoslovenskog identiteta ka šire gledanom balkanskom identitetu, izdvajajući muziku kao paradigmatički primer i navodi da:

„U poslednjih nekoliko decenija *balkanska muzika* se pojavila kao nova vrsta transnacionalnog superstila, uporediva sa globalnim muzičkim žanrovima poput *afro*, *azijskog*, *kubanskog* ili *latino*. Ovaj *Balkanmusic superstile* – na Zapadu je alternativno nazvan *Progresivni balkanski narod* – nadaleko se proslavio kao hibridna tvorevina jer spaja uticaje sa Istoka i Zapada, savremene i tradicionalne, urbane i pastoralne. Širom Evrope u većim gradovima smo mogli naći mnoštvo letaka koji reklamiraju balkansku muziku i pozivaju ljude na *divlju*, *urnebesnu* i *vatrenu* balkansku zabavu” (Mazierska 2019: 155).

Jugoslavija je kao podneblje u kome se kretanje kulture odvijalo slobodno, imala tu privilegiju da svaki upliv kulture, bilo da ona dolazi sa Zapada ili sa Istoka, propusti kroz filter svojstvenosti i specifičnosti sopstvenih kulturnih potreba. Iz tog razloga je dekada osamdesetih interesantna za teoretičare kulture, jer se jedan zapadnjački sveopšti kulturni pokret *novi talas*, implementirao u jugoslovensko društvo i dobio specifičnu formu, o čemu će biti više reči u daljem radu, a značajno je da je:

„period od 1978. do 1982. u Beogradu i celoj tadašnjoj Jugoslaviji predstavljao vreme nezadrživih kulturnih promena koje su kao nikad do tada bile povezane sa svetskim tendencijama. Štampani i elektronski mediji su bili naklonjeni pozitivnim promenama, štaviše, u kulturnoj javnosti su dominirale ideje *novog talasa* koje su manje-više bile komunikativne, stilski raznolike i sveže. Kako su težišta sistema popuštala, pogotovu posle smrti doživotnog predsednika Josipa Broza Tita (1980), tako su promene na TV-u, muzici i filmu bile evidentnije. U filmovima Radivojevića i Karanovića su sadržane ideje 'istorije koja je još uvek trajala' i na taj način ovi filmovi su postali emancipovani artefakti i validni svedoci jednog od najvažnijih magnovenja kulture SFRJ” (Janković 2020: 11).

Opšti pogled na popularnu kulturu iz ugla Dastina Kida (Dustin Kidd)⁵⁵, bio bi da je popularna kultura skup praksi i trendova koji objedinjuju najšira zajednička interesovanja jednog društvenog sistema, što uključuje umetnost, medije, zabavu, modu, jezičke konvencije, društvene trendove, itd. Nekada se popularna kultura povezuje ili sa masovnom kulturom ili sa narodnom kulturom, a razlikuje se od uticaja visoke kulture i različitih institucionalizovanih kultura (politička kultura, obrazovna kultura, pravna kultura, itd.). U ovoj teorijskoj perspektivi, glavno izučavanje popularne kulture fokusirano je na skup umetničkih praksi (autora, umetnika i drugih aktera u kulturi), koje rezultiraju u sadržajima koje publika prima i tumači, kako unutar tako i izvan društvene grupe. U ovom kontekstu period *novog talasa* u Jugoslaviji, koga je činila mlađa populacija urbanih gradskih područja se okupila oko ideje promene kulturnog obrasca. Njihovo interesovanje za drugačije razmišljanje i kulturno delovanje je uticalo na film i muziku, te je inspirisalo kompozitore i muzičke izvođače da *popularne songove* komponovane za izvođenje inkorporiraju u film i obrnuto.

Ešli Krosman (Ashley Crossman), analitičar popularne kulture, pozivajući se na istraživanja Džona Fiska (Fiske John), Gensa Herberta (Gans Herbert), Anđele Mekrobi (McRobbie Angela) i Džona Storeja (Storey John)⁵⁶, smatra da se popularna kultura (ili *pop kultura* u težištu njegove analize) uopšteno odnosi na tradiciju i materijalnu kulturu određenog

⁵⁵ Osnovno interesovanje sociologa Dastina Kida u oblasti pop kulture, filma, televizije, društvenih mreža, stripova, video-igara, muzike i umetnosti, jeste tema nejednakosti i načina na koje marginalizovane grupe koriste medije da bi ukazale na diskriminaciju.

⁵⁶ Za više o istraživanjima ovih teoretičara pogledati: John Fiske, *Understanding Popular Culture*, 2010; Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*, 1999; Angela McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, 1994; John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 2019.

društva. Proizvode *pop kulture*, kao što su muzika, literatura, moda, ples, film, televizija, radio i digitalne medijske forme i sadržaji, konzumira većina stanovništva, a oni imaju masovnu dostupnost i privlačnost. Izraz popularna kultura je skovan sredinom devetnaestog veka i odnosio se na narodnu tradiciju, za razliku od *zvanične kulture* države ili vladajuće klase, dok se kasnije koristio u kvalitativnom smislu, jer „*pop kultura* se nekada smatrala površnijom ili nižom vrstom umetničkog izraza” (Crossman 2019, n. pag.). U odnosu na ovu konstataciju, popularnu kulturu u Jugoslaviji osamdesetih godina i delovanje *novotalasnog* pokreta, podržavala je zvanična kulturna politika kroz državne medije, izdanja, publikacije, projekcije, izvođenja i drugo. Istoričar filma i teoretičar popularne kulture kod nas Aleksandar Janković, ilustruje ovaj period navodima da su:

„dva TV kanala bila precizno podeljena na program glavne struje za 'starije' i otvorenijeg sadržaja za 'mlađe'. Za razliku od savremene medijske politike koja se zasniva na nezdravoj konkurentnosti koja stvara profan i vulgaran program u emisijama poput *Petkom u 22*, *Hit meseca*, *Rokenroler*, *Stereovizija* (emitovane tokom osamdesetih i čiji su autori i urednici bili Mladen Popović, Milutin Petrović, Zlatan Fazlagić, Darko Vernić i ekipa zagrebačkog radija 101...) medijski prostor je pripadao svima od *Laibach* do Đorđa Balaševića” (Janković 2020: 3).

Klasični sociolozi kulture su uglavnom govorili o konceptu kulture i ulozi kulture u oblikovanju ljudskog društvenog života, ali bez razlikovanja specifičnih oblika popularne kulture. Frankfurtska i birmingemska škola su podstakle interdisciplinarnu analizu popularne kulture koje uključuju brojne sociološke perspektive. U studijama koje se poslednjih godina pojavljuju⁵⁷ Džon Stori nedavno je u analizi *Cultural Theory and Popular Culture* (2019) iskoristio studije kulture za otvaranje novih objekata za proučavanje popularne kulture (Storey, 2019), a David Grazian (Grazian David) i Dastin Kid su napisali uvodne tekstove za sociologiju popularne kulture koje služe kao svojevrsni vodič za teoretičare koji proučavaju popularnu kulturu. Linda Holcman (Linda Holtzman) i Marcel Danesi (Marcel Danesi) pružaju

⁵⁷ Za više o istraživanjima koja pružaju refleksi za razumevanje popularne kulture danas pogledati: David Grazian, *Mix it up: Popular culture, mass media, and society*, 2010; Linda Holtzman, *Media messages: What film, television, and popular music teach us about race, class, gender, and sexual orientation*, 2000; John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 2019; Marcel Danesi, *Popular culture: Introductory perspectives*, 2012.

uvid u proučavanje medija i popularne kulture sa pozicije komunikacije. Teoretičari prate uspon popularne kulture od stvaranja srednje klase generisane industrijskom revolucijom, a ona zapravo počinje od trenutka kada su se ljudi iz radničke klase preselili u urbane sredine daleko od svog tradicionalnog života na farmama i kreirali su svoju sopstvenu kulturu. Takođe, mnoge inovacije u sferi masovnih medija i marketinga, doprinele su da se shvatanje i značenje popularne kulture stapalo sa pojmom masovna kultura, odnosno kultura potrošača, kultura imidža, medijska kultura i kultura koju su proizvođači stvorili za masovnu upotrebu i potrošnju.

Britanski teoretičar medija Džon Stori nudi šest različitih definicija popularne kulture (Storey, 2019):

- Popularna kultura je jednostavno kultura koju mnogi vole ili im se to sviđa: ona nema negativne konotacije;
- Popularna kultura je sve što ostane nakon identifikacije *visoke kulture*: po ovoj definiciji pop kultura se smatra inferiornom i deluje kao marker klasnog statusa;
- Popularna kultura može biti definisana kao komercijalni objekti koji se proizvode za masovnu potrošnju od strane nediskriminirajućih potrošača. U ovoj definiciji popularna kultura je sredstvo koje elite koriste za suzbijanje ili iskorišćavanje masa;
- Popularna kultura je kultura naroda, nešto što nastaje od običnih ljudi umesto da im se nameće: pop kultura je autentična (stvorena od strane naroda) za razliku od komercijalne (na koju ukazuju komercijalna preduzeća);
- Pregovara se o popularnoj kulturi: delom su je nametnule dominantne klase, a delimično odolevale ili promenile podređene klase. Dominantni mogu stvarati kulturu, ali podređeni odlučuju šta će zadržati ili odbaciti;
- Poslednja definicija o kojoj Stori govori je da je u današnjem svetu razlika između *autentičnog* nasuprot *komercijalnog* zamagljena. Danas u *pop kulturi* korisnici mogu da prihvate neki proizvedeni sadržaj, preinače ga za sopstvenu upotrebu ili ga u potpunosti odbace i stvore sopstveni.

Svih šest definicija popularne kulture aktuelne su i isprepletano deluju, a njihova primena čini da se menjaju u zavisnosti od konteksta. Od početka dvadeset prvog veka, načini na koji masovni mediji predstavljaju popularnu kulturu su se toliko promenili da je u teorijskim analizama savremenih studija kulture i medija veoma teško da ih u svakom trenutku prate i

definišu. Do početka dvadeset prvog veka, masovni mediji su podrazumevali štampanje novina i knjiga, emitovanje programa putem televizije i radija i bioskopa putem dugometražnih i dokumentarnih filmova, a trenutno se uticaj proteže na sve vrste društvenih mreža, digitalnih formata i interaktivnih medija, jer:

„u velikoj meri popularna kultura danas je nešto što su uspostavili sami korisnici. Komercijalni proizvodi poput muzike smatraju se *popularnima* čak i kada je publika malobrojna, u poređenju sa takvim pop ikonama kao što su Britni Spirs (Britney Spears) i Majkl Džekson (Michael Jackson). Društvene mreže omogućile su direktan kontakt konzumenata popularne kulture sa autorima, kao i mogućnost da i sami to postanu direktnom distribucijom na internetu. Na neki način popularna kultura danas ima svoje najjednostavnije značenje: to je fenomen koji publika prati i voli” (Crossman 2019, n. pag.).

Film i popularna muzika, kao česti pokretači obrazaca popularne kulture, od izuzetne su važnosti za konstruisanje kolektivnog identiteta i oblikovanje individualnog sistema vrednosti. Američki sociolog Tim Dilejni (Tim Delaney) u knjizi *Lessons Learned From Popular Culture* (2016) i veoma posećenoj internet platformi *Filozofija sada (Philosophy Now)*⁵⁸, objavio je definisani pogled značajnih pitanja popularne kulture i njenog širokog uticaja i moći. On polazi od izraza *popularna kultura*, koji može da ima različita značenja u zavisnosti od toga ko ga definiše i za koje potrebe. Naravno, stilovi su posebno u umetnosti često jedinstveni, ali jednom kada se stil u kulturi usvoji, on postaje *popularan* (Storey, 2018; McGaha, 2015). Obrasci koji u jednom istorijskom periodu prevladavaju, jasno je da su proizašli iz trenutnoga *duha* tog društva, ali i da će se kao preoblikovan obrazac u njega vratiti, jer su činioци koji su ga odredili nastali u interakcijama među ljudima u njihovim svakodnevnim aktivnostima: stilu odevanja, upotrebi slenga, ritualima pozdravljanja i druženja, kulturnim aktivnostima (pozorište, kinematografija, radio, televizija, koncerti, izložbe, kulturne manifestacije i sl.)⁵⁹. Podudarno sa Dilejnijevим teorijskim stavovima Dejvis (Rocio Davis) u

⁵⁸ Tekst *Pop Culture: An Overview* (2007) Tima Dilejnija za širu analizu dostupan je na internet stranici online magazina *Philosophy Now*, https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview.

⁵⁹ Usvojeni standardi i prihvaćena uverenja odražavaju se na pop kulturu, koja funkcioniše kroz društvenu zajednicu i samim tim se odražava i utiče na svakodnevni život ljudi. Na primer, popularni brendovi mogu dostići kulturni status (*Nike swoosh* ili *McDonald's zlatni lukovi*), ali kao i drugi aspekti popularne kulture koliko mogu da rastu toliko mogu i da padaju.

knjizi *The Transnationalism of American Culture, Literature, Film, and Music* (2012) smatra da se popularna kultura može jasno definisati kroz oblike izražavanja i identiteta. Stoga, obrasce popularne kulture čine ukus, običaji, stavovi, ponašanja i verovanja jednog društva (Davis, 2012), koji omogućavaju velikim i heterogenim masama ljudi da se kolektivno identifikuju (Delaney, 2016). O popularnoj kulturi, koja obuhvata najneposrednije aspekte naših života, informišu mediji (stari i novi mediji, društvene mreže i sl.), zbog čega je ona podložna brzim promenama, posebno u savremenom visoko umreženom i digitalizovanom svetu⁶⁰. Nekada, ona ima inkluzivnu ulogu u društvu, jer može da ujedini mase kroz popularne i prihvatljive obrasce ponašanja, dok u drugim prilikama može da ih poziva na združenu promenu ili pobunu protiv neke vrste represije (antiratni filmovi, društveno angažovani filmovi, provokativni muzički stihovi hip-hopa, aktivistički muzički skupovi i dr.). Nadalje, popularna kultura, za razliku od narodne ili visoke kulture, pruža pojedincima šansu da promene prevladavajuće osećaje i norme ponašanja (Davis, 2012). To znači da uporedno sa stvaranjem osećaja pripadnosti, povezanosti i identiteta koji nas vezuje za veće društvene grupe, *pop kultura* podjednako utiče i na individualnost, izdvajanje i prestiž pojedinca u grupi vršnjaka. Tako se u Jugoslaviji osamdesetih godina prošlog veka stvorila sprega uticaja popularne muzike *novog talasa* i filma u funkciji kreiranja drugačijeg kulturnog obrasca i društvenog i kulturnog identiteta. U tom kontekstu, *novi talas* je okupio mlade ljude koji su pod tim uticajem uspostavljali osećaj pripadnosti toj društvenoj grupi u cilju promene preovlađujuće norme ponašanja.

Odavno se popularna kultura, kao i njeni brojni oblici, transformisala u pravcu obrasca koji francuski filozof i teoretičar Gi Debor (Guy Debor) naziva „društvo spektakla” (Debor, 2003). On navodi da se spektakl⁶¹ „u isto vreme ispoljava kao samo društvo, kao deo društva i

⁶⁰ U najčešće konzumirana pop-kulturna žanra ubrajaju se sport i televizija, jer sport igraju i prate svi društveni slojevi, a u određene sportske događaje poput svetskih prvenstava ili olimpijskih igara uključena je cela svetska zajednica. Tim Dilejni smatra da je pokazivanje odanosti timu i popularnost navijačke kulture, zapravo sredstvo samoidentifikacije i deo kulturnog identiteta, a navijač tako postaje deo popularne kulture. Takođe, on primećuje da postoje teoretičari koji veruju da je televizija odgovorna za pasivizaciju društva, te se poslužio primerom iz jedne epizode animirane serije *Simpsonovi*, u kojoj je pomoćnik popularnog klovna Bob postavio nuklearnu bombu u Springfildu, zahtevajući da se ukine televizija jer je smatrao da televizija loše utiče na ljude. Tada se i televizijski klovn Krasti pita – da li вреди živeti bez televizije. Zaista, smatra Dilejni, iako bi se mnogi načelno složili sa pomoćnikom Bobom, većina bi se na kraju priklonila klovnu Krastiju, jer je danas teško zamisliti život bez ekranskih slika i popularne kulture koja je sa njima u vezi.

⁶¹ Debor je pojam spektakla podigao na najvišu lestvicu, smatrajući da je čitavo društvo pozornica i da je spektakl podređen konzumerizmu i potrošnji, odnosno, „u korenu spektakla je najstarija od svih društvenih specijalizacija – specijalizacija moći. Spektakl se specijalizovao za ulogu onog koji govori u ime svih drugih aktivnosti. To je

kao sredstvo objedinjavanja. Kao deo društva, to je fokusna tačka naše vizije i svesti” (Debor 2003: 8). Ipak, sama činjenica je da „spektakl nije samo skup slika: to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama i on ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji, to je pogled na svet koji se materijalizovao” (Debor 2003: 8). Autor dalje piše da spektakl, ako se sagleda u celini, nije samo „dekor” stvarnog sveta, već „srce opsene” u društvu, jer činiocima kao što su vesti, propaganda, reklama, zabava i druge, spektakl nam donosi i predstavlja vladajuće društvene obrasce⁶². Međutim, ovaj aspekt delovanja popularne kulture u SFRJ, iako važan kako za opšte razumevanje ovog fenomena, tako i za mnoge jugoslovenske kulturalne izvedbe (sletovi za *Dan mladosti*; takmičenja u plesu, pevanju i sportu; radne akcije; masovna komemorativna okupljanja; radničke smotre; JNA vežbe), koje su značajno učestvovala u izgradnji ideja *jugoslovenstva, bratstva i jedinstva, jednakosti među narodima* (upor. Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, 1997)⁶³, ipak se udaljava od analize suštine filmsko/muzičkog uticaja i obrazaca u jugoslovenskim filmovima osamdesetih, analiziranih u daljem toku ovog rada.

U okvirima istočnoevropskog političko-kulturnog bloka u periodu od pedesetih do devedesetih godina dvadesetog veka, može se govoriti o specifičnostima popularne kulture i svih njenih postulata u odnosu na Zapadni blok. Padom „gvozdene zavese” i brisanjem ove granice, navodi Aniko Imre (Aniko Imre) u studiji *A Companion to Eastern European Cinemas* (2012), ove specifičnosti se u najvećoj meri gube i stapaju u jedan kulturni hibrid, koji ima različitu prošlost i zajedničku evropsku sadašnjost. Gledano komparativno u analiziranom istorijskom periodu, na Zapadu su film i muzika inspirisali individualističke težnje, dok su na Istoku pozivali na kolektivizam (Jugoslavija film *Prekobrojna*, Branko Bauer, 1962; Poljska film *Čovek od Mramora/Czlowiek z marmuru*, Andžej Vajda, 1977; Mađarska film *Mađari/Magyarok*, Zoltan Fabri, 1978). Procesi industrijalizacije i urbanizacije svakako su

ambasador hijerarhijskog društva pred njim samim, koji uručuje svoju zvaničnu notu na dvoru gde nikome drugom nije dopušteno da govori. Tako je najmoderniji aspekt spektakla ujedno i najarhaičniji” (Debor 2003: 11).

⁶² Na popularnu kulturu utiču i analize i mišljenja eksperata, ljudi koji se smatraju autoritetima u svojoj oblasti. Dilejni daje primer televizijskog izveštaja o efektima igranja nasilnih video-igara, u kome će se naći i izjave afirmisanih stručnjaka. Takva strategija je koristan način uticaja na javnost, jer oblikuje kolektivno mišljenje o određenoj temi i pokreće različita mišljenja u javnom diskursu.

⁶³ Kroz pozicije moći, dominacije i rasporeda političkih snaga, a prepoznajući funkciju spektakla u kulturalnim izvedbama i manifestacijama u SFRJ, Jelena Đorđević iznosi ideju da „iza svake društvene akcije i simboličkog gesta postoji neko ko ih propisuje” (Đorđević 1997: 130). Istovremeno ona navodi „da su spektaklu skloni sistemi jakih država, [...] a u postrevolucionarnim svetkovinama Francuske i Sovjetske revolucije, kao i u nacizmu, spajan je sa drugim principima i biće nadvladan formalizacijom i arhaizacijom” (Đorđević 1997: 188).

prekretnica u nastanku popularne kulture, a njihov ukupni razvoj tekao je nesrazmerno u ova dva bloka⁶⁴, zbog čega je vremenski gledano uticaj popularne kulture na Zapadu duži i suštinski se pokreće iz centara industrijske revolucije Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država.

U popularnoj kulturi Istočne Evrope, razmatra Eva Mazierska u uvodniku knjige *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (2016), filmsko/muzički uticaj se prepoznaje u afirmaciji vladajuće strukture, odnosno vladajuće ideologije, te su se iz tog razloga ohrabrivali *popularni songovi* i filmovi koji su podržavali način života u okviru tih kulturnih i društvenih/političkih obrazaca. U tom pogledu, uspon popularne kulture u Jugoslaviji vezuje se za masovnu industrijalizaciju i urbanizaciju koja je počela nakon završetka Drugog svetskog rata. Za ovaj kulturni prostor, urbanizacija je bila jedan od ključnih elemenata u formiranju popularne kulture, a industrijalizacija i povećanje broja stanovnika gradova u Jugoslaviji, kao i višenacionalno mešanje kultura i identiteta, iniciralo je uspostavljanje specifičnih *jugo-obrazaca* popularne kulture. Na Jugoslovene pored sporta, najveći uticaj imali su radio, filmovi, televizija i muzika, te je svaka republika imala svoj radio, muzički, filmski i televizijski studio, a filmski festivali, umetničke smotre i muzičke manifestacije popularne muzike bili su brojni (*Beogradsko proleće*, *Opatijski festival*, *Splitski festival zabavne muzike*, *Vaš šlager sezone* u Sarajevu, *Omladinski festival Subotica*, *Zagrebački festival zabavne muzike*, *Gitarijada* u Zaječaru, *Međunarodni sajam muzike MESAM*).

Istražujući tipove ponašanja, navika i tendencija u američkom društvu, Džon Fisk je u publikaciji *Popularna kultura* (2001), naveo da smatra da oni predstavljaju okvir za razumevanje modernog društva i savremene civilizacije, kao i da se oni suštinski oslanjaju na kapitalizam i potrošačko društvo, koji su prema njegovom pisanju, ključni za paradigmu popularne kulture. Pokušavajući da analizira njegovu popularnost, anketirao je svoje studente o njihovom odnosu prema džinsu, kao odevnom predmetu koji prevazilazi identitetska određenja (klasna, rasna, rodna, nacionalna, religijska i sva druga) i vezuje se za nove kulturne obrasce. Džins je u jednom istorijskom periodu bio važna neformalna, besklasna, uniseks odeća, a njegovo nošenje predstavljalo je znak slobode u odnosu na ograničenja koje društvene kategorije nameću identitetu pojedinca (Fisk, 2001). Svakako se popularnost nošenja džinsa

⁶⁴ Roko Dejvis i Tim Dilejni primećuju da je na Zapadu industrijalizacija uticala na masovnu proizvodnju, razvoj saobraćaja, povećala pismenost i uticaj štampe (novina, časopisa i brošura). Početkom dvadesetog veka industrija štampe je masovno proizvodila ilustrovane novine i periodične publikacije, kao i serijske romane i detektivske priče. Ideje iz štampanih medija bile su polazna tačka za dalja razmišljanja. Podstaknuti tehnološkim rastom, dominantnu poziciju uticaja na popularnu kulturu preuzeće masovni i digitalni mediji – film, radio, televizija, internet.

zbog prevazilaženja klasnih razlika i drugih kulturnih obrazaca, može preslikati na interesovanje za *kratke songove* popularne muzike, kao i filmove u kojima su se oni pojavljivali i čije su teme najčešće bile vezane za omladinske teme o odrastanju, kao što su filmovi *Bal na vodi* (Jovan Aćin, 1985) i TV serija *Grlom u jagode* (Srđan Karanović, 1976), u kojima nošenje džinsa identitetski i kulturno odvaja mlade generacije od njihovih roditelja. *Popularne songove* neafirmisanih izvođača najviše su promovisale radio-stanice *Studio B* i *Beograd 202*⁶⁵, kojima su se pridruživala i omladinska (studentska) glasila u SFRJ. Gledano i na Istoku i na Zapadu, opšti je utisak da su muzika i film bili osnova u formiranju filmsko/muzičkih kulturnih obrazaca, te su u ovoj korelaciji uspostavljali određen uticaj i moć kao predvodnici popularne kulture.

U širok spektar aspekata popularne kulture, Džon Fisk svrstava i društvene i političke prilike i promene, želeći da ukaže na društveni potencijal popularne kulture, koji proizlazi iz njegovog stava da je popularna kultura u svojoj suštini politička. On navodi da ona nastaje i konzumira se pod uslovima društvene podređenosti, a njena moć zauzima važno mesto i često je progresivna (Fisk, 2001). Zbog toga nije zanemarljiv uticaj koji je popularna kultura kroz muziku i film ostvarivala na društvo i kulturni obrazac u Jugoslaviji, direktno ili indirektno, individualno ili kolektivno, dugoročno ili u kratkom vremenskom periodu. To možemo prepoznati kroz osvrt na *popularne songove* koje su poznati kompozitori i pevači izvodili o liku i delu predsednika SFRJ, Josipu Brozu Titu (*Druže Tito mi ti se kunemo, Drugarice posadimo cveće, Živela Jugoslavija, Računajte na nas, Pesma o Titu, Druže Tito ljubičice bela, Uz maršala Tita, Tito i Prva proleterska, Ide Tito preko Romanije, Lijepo ti je druga Tita kolo*)⁶⁶. Takođe, ovaj aspekt prepoznatljiv je u filmovima o izgradnji zemlje, samoupravnom napretku i Narodnooslobodilačkoj borbi čiju produkciju je pratio i sam Tito, a jedno od pitanja bilo je da li će se i kako njegov lik pojaviti na filmu i televiziji. Iako česta tema, posebno u partizanskim filmovima, dok je bio živ, njegov lik direktno se pojavio samo nekoliko puta u filmovima *U planinama Jugoslavije* (Abram Room, 1946) gde ga je tumačio sovjetski glumac Ivan Bersenjev (Ivan Bersenjev), *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947), igrao ga je Vjekoslav Afrić, kroz arhivski materijal susreta sa britanskom misijom u Drvaru i fotografije

⁶⁵ Pored radija *Studio B* i *Beograda 202*, mnoge lokalne stanice promovisale su neafirmisane solo izvođače i muzičke grupe kao što su u Nišu *Radio Niš*, *Fast radio*, *Belami radio*, u Kruševcu *K2 radio* i mnoge slične.

⁶⁶ *PGP RTS* je 2006. godine izdao kompilaciju pod nazivom *Ide Tito... 33 najlepše pesme o Titu*, na kojoj su se našli kompozitori Đorđe Novković, Đorđe Balašević, Kornelije Kovač, Josip Slavenski i izvođači Zdravko Čolić, Oliver Dragojević, Neda Ukraden, Seid Memić Vajta, Jadranka Stojaković, Meri Cetinić, Zlatko Pejaković, Dado Topić.

koje nemački vojnici dobijaju kako bi ga identifikovali u filmu *Desant na Drvar* (Fadil Hadžić, 1963), popularni glumac Ričard Barton (Richard Burton) igrao ga je u *Sutjesci* (Stipe Delić, 1973), filmu o petoj neprijateljskoj ofanzivi tokom koje je Tito bio ranjen, u *Užičkoj republici* (Žika Mitrović, 1974) tumačio ga je glumac Marko Todorović, a Rade Šerbedžija u televizijskom filmu *Bombaški proces* (Branko Ivanda, 1978)⁶⁷.

U odnosu na ovu perspektivu filmsko/muzičkog uticaja i moći, značajno se menja efekat koji je popularna kultura kroz muziku i film ostvarivala na društvo i kulturni obrazac osamdesetih godina u Jugoslaviji. *Novi talas* u filmu i muzici je njihovim autorima i generaciji koja ih je pratila doneo otklon od tema i interesovanja njihovih roditelja. Ipak, kako se ne bi stekao pogrešan utisak da je u Jugoslaviji bila popularna isključivo („urbana“) pop muzika, podjednako je bilo interesovanje i za *šlager songove* (izvođača kao što su Đorđe Marjanović, Miki Jevremović, Predrag Cune Gojković, Ivo Robić, Leo Martin, Boba Stefanović, Tereza Kesovija, Žarko Dančuo, Mišo Kovač, Arsen Dedić, Gabi Novak, Bisera Veletanlić, Ibrica Jusić, Kićo Slabinac, Vladimir Savčić Čobi, Safet Isović, Himzo Polovina, Nikola Karović, Vasilija Radojčić, Oliver Dragojević), kao i za *songove* „narodne“ ili „novokomponovane“ muzike (*popularni songovi* koje su izvodili Šaban Šaulić, Zorica Brunclik, Lepa Lukić, Silvana Armenulić, Miroslav Ilić, Lepa Brena, Predrag Živković Tozovac, Toma Zdravković, Šaban Bajramović, Esma Redžepova i drugi), a koji će tokom raspada SFRJ preuzeti primat i prerasti u *turbo-folk*, koji je do danas u različitim formama i oblicima ostao glavni kulturni obrazac.

Još jedan činilac popularne kulture i razlika njenog razvoja na Zapadu i Istoku jeste *jezik*, za koji Endrju Mudi (Andrew Moody) u eseju *The Englishes of Popular Cultures* (2010) piše da se engleski jezik može posmatrati kao univerzalni jezik popularne kulture i *popularnog songa*. Mudi je posmatrao kako se lingvističke strukture u sadržajima, žanrovima i formama popularne kulture mogu kretati vertikalnom i horizontalnom putanjom, te se u odnosu na to može pratiti i funkcija jezika tokom razvoja popularne kulture i obrnuto. Ovakav vid uticaja *jezika* u Jugoslaviji osamdesetih, odvijao se primarno putem tekstova u *popularnim songovima* i korišćenjem slenga u filmovima, kao i sekundarno kroz medijske tekstove u časopisima, magazinima i publikacijama, o čemu će biti više govora u nastavku rada. Pored *jezika*, još jedan faktor u *popularnim songovima* je i *melodija*, koja je duboko ukorenjena u, kako smo ranije u

⁶⁷ Nakon Titove smrti, njegov lik pojavio se u brojnim igranim filmovima i televizijskim serijama kao što su: *Igmanski marš* (Zdravko Šotra, 1983), *Tito i ja* (Goran Marković, 1992), *Falsifikator* (Goran Marković, 2013), *Bićemo prvaci sveta* (Darko Bajić, 2015), *Dani AVNOJ-a* (Sava Mrmak, 1983), *Odlazak ratnika, povratak maršala* (Sava Mrmak, 1985), *Misija majora Atertona* (Sava Mrmak, 1986), *Četrdeset osma – Zavera i izdaja* (Sava Mrmak, 1988), *Ravna gora* (Radoš Bajić, 2013), *Senke nad Balkanom* (Dragan Bjelogrić, 2017).

ovom poglavlju pokazali, društveni, kulturni, nacionalni i ideološki identitet (od *francuskog* i *britanskog* do *jugoslovenskog novog talasa*). Analizirajući uticaje na postjugoslovensku muziku, Miša Đurković u naučnom radu *Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji* (2013) kritički posmatra ovu temu, smatrajući da je ona u Srbiji postavljena kroz političko-ideološki presek i konfuzno traganje za identitetom⁶⁸. „Sukob” o kome je reč se zapravo vodi oko orijentalnih elemenata u srpskoj popularnoj muzici i *songovima*, sa pitanjem da li su oni njen tradicionalni deo ili ne. Miša Đurković daje tri stanovišta za razumevanje sukoba oko popularne muzike (Đurković, 2013):

- stanovište tradicionalista i kulturnih konzervativaca koji prodor orijentalnih melodijskih elemenata sagledavaju kao upliv islama u srpsku duhovnu tradiciju. Ova društvena struja smatra da su azijski ritmovi i orijentalni elementi nametnuti našem nacionalnom identitetu, koji se svode na područje centralne Srbije, Šumadiju.
- mišljenje građanskog dela društva koje kritikuje uticaj *turbo-folka*, koji smatraju produktom nacionalističkih strujanja i posledicom društvenog kraha devedesetih godina dvadesetog veka (ekonomskog, političkog, vojnog, kulturnog, itd.), zbog koga se kulturni obrazac koji je osnovu imao u *novom talasu* urušio.
- konačno, poslednjih godina se javljaju opredeljenja za umrežavanjem. U naučnom radu *Masovni mediji i semiotika popularne kulture* (2011), autora Maje Mihovilović i Danijela Labaša, analiziraju se mogućnosti masovne i folk kulture. Ovi autori uzimaju primer interneta kao ključnog sredstva za proizvodnju i distribuciju popularne kulture, navodeći da je danas njen važan deo široka dostupnost kroz „postojanje foruma, blogova, aplikacija poput Facebook-a i YouTube-a, digitalnih portala, [ali da se]pojam popularne kulture ne može izjednačiti sa pojmom masovne kulture” (Mihovilović/Labaša, 2011).

Kada *popularni song* i film posmatramo u komparativnoj perspektivi obrazaca popularne kulture između Zapada i Istoka, jasno je da su oni imali veliki uticaj na mnoge sfere života, kao i da su obeleženi brojnim razlikama, ali i sličnostima. Filmsko/muzički uticaj i moć

⁶⁸ U analizi muzike u Srbiji od srednjeg veka do danas, autor je pokušao da na osnovu šturih podataka o muzici koja se izvodila u narodu, pronađe relevantan okvir za razumevanje motiva koji se danas mogu pronaći u popularnoj muzici. Činjenica je da se muzika u Srbiji modifikovala od najranijeg perioda stvaranja srpske države do danas, prolazeći kroz razne uticaje naroda i imperija koji su se mešali sa autohtonim narodima Balkana.

u SFRJ ogledao se kroz afirmaciju popularne kulture na jugoslovenskom kulturnom prostoru i bio je od presudne važnosti za oblikovanje individualnog sistema vrednosti, konstruisanje kolektivnog identiteta i formiranje kulturnih obrazaca, koji se sa velikom pažnjom izučavaju.

Polazeći od lingvističkih teorija Sosira (Ferdinand de Saussure) i Persa (Charles Sanders Peirce), semiologija se definiše kao „nauka o znakovima, značenju i znakovnim sistemima” (Stam et.al 1992: 1), a filmska semiotika, navodi Mez (Christian Metz) u knjizi *Ogledi o značenju filma* (1973), „prirodno je sklona da svoju oblast istražuje uz pomoć metoda kojim ih je nadahnula nauka o jeziku” (Mez 1973: 40). Semiotički pristup zajednički je za studije filma i muzikološku teoriju, ali svaka umetnička forma, odnosno svaki sistem komunikacije, zalaže se Mez, sadrži materijal koji ga razdvaja od drugih sistema. Filmska semiotika najčešće je okrenuta denotaciji/konotaciji slike (upor. Stojanović 1984: 107–200), međutim, prema Mezovom shvatanju, sirova građa filma određuje pet audio-vizuelnih elemenata: sliku, govor, muziku, zvučne efekte i grafičke tragove. Sledeći opštu semiotičku formulu znaka, on navodi da je veza između *označitelja* i *označenog* u zvuku, mnogo labavija od one vezane za sliku. Savremene interdisciplinarnе interpretacije umetničkog dela vizuelnom i auditivnom u filmu daju potpuno jednaku važnost. Kada se iz te pozicije posmatra filmska muzika, primećuje se da autori vode računa da se osim slikom (i dijalogom) služe i muzikom – *kao značenjskim sredstvom*. To je razlog zbog čega filmskoj muzici, kao popularnom muzičkom songu (bez obzira da li je primenjen u filmu ili se koristi kao samostalan oblik) možemo pripisati semiotički aspekt, drugim rečima filmska muzika se može analizirati kroz semiološku analizu. Odvajajući se od čisto semiološke analogije⁶⁹ film/jezik, Mez će film kao *jezik u širem smislu*⁷⁰ vezati za narativ, u odnosu na to da dominacija filmske priče „ide tako

⁶⁹ U tekstu *O semiološkim elementima filma godina* (1968) Kristijan Mez navodi: „Analogija je u semiologiji jedan od mogućih oblika motivacije (oznaka je motivisana zbog toga što je perceptivno analogna označenome, a da zbog toga opet ne mora da nužno bude identična sa njim); u filmu imamo na strani slike slikovnu analogiju (fotografija psa liči na psa), a na strani zvuka auditivnu analogiju (šum zvižduka lokomotive u jednom filmu liči na zvižduk lokomotiva u stvarnom životu). Na stupnju konotativnog smisla filmska motivacija manje je očigledna, ali je sasvim stvarna. Ona se više ne svodi na prostu analogiju (ali analogija nije jedini oblik motivacije koji postoji u semiologiji)” (Mez 1968: 663).

⁷⁰ U knjizi *Ogledi o značenju filma* Kristijan Mez o filmu kao o *jeziku u širem smislu* reči govori kada su slike povezane tako da oblikuju priču, odnosno onda kada je „kinematografski jezik pre svega doslovno kazivanje nekog zapleta”. Iako slike koje gledamo stvarnost prenose do te mere da rastojanje između označavajućeg i označenoga praktično i ne postoji, te slike se ipak razlikuju od spoljašnje stvarnosti na koju ukazuju: stvarnost

daleko da se slika koja je, kako se tvrdi, sastavni i bitni deo filma, gubi (...) pred zapletom koji je ona sama istakla i da je film *umetnost slika* još samo u čistoj teoriji” (Mez 1973: 40). Najčešće se, kada je reč o pripovedanju na filmu, govori o pripovedanju slikom, kojoj su muzika i zvuk uopšteno, sugestivni ili upečatljivi, potčinjeni. Zbog toga terminološki ne treba govoriti o slici (koja podražava), već o pripovedanju i diskursu, sa čim se Mez slaže i navodi da je film diskurs koji se pokazuje kao priča, a diskurs je priča maskirana kao podražavanje (upor. Stam 1992: 38–54). Ovo Mezovo mišljenje Stam (Robert Stam) obrazlaže time da organizujući se kao narativ „film postaje diskurs, osnova za dalja označavanja. (...) Kako jedina prava analogija između filma i jezika funkcioniše na nivou manjih filmskih jedinica (...) krećući se od jedne do druge, film postaje jezik (...) koji proizvodi diskurs (...) i to operacijama selekcije i kombinacije kojima formira sintagme, odnosno jedinice narativne autonomije koje komuniciraju semantički” (Stam et. al. 1992: 38–39). Stoga, Kristijan Mez otvara vezu diskurzivne analize filma i lingvistike, locirajući analizu odnosa film/jezik u filmsku dijegezu (koju definiše u relaciji sa denotacijom)⁷¹, paralelno ostvarujući priču o *velikoj filmskoj sintagmatici*. Mezov *veliki sintagmatski sistem* predstavlja pokušaj da se odredi priroda narativnih jedinica, odnosno narativnih celina u filmu. Stoga semiotika filma/semiotika filmske muzike, u suštini istražuje prirodu slike i muzike kao znakova, ali i način na koji se oni raspoređuju u priči kao celini, jer „upravo u onoj meri u kojoj se film suočio sa problemima kazivanja, on je (...) i uspeo da postane sveukupnost specifičnih značenjskih postupaka” (Mez 1973: 86)⁷².

U odnosu na prve teorije na samom početku filmske umetnosti i kasniji period klasične teorije filma, koji su često naglašavali vizuelne aspekte filma, semiotika filma/semiotika

nam sama po sebi ne pruža priču – to čini samo umetničko delo. I zato se o filmu kao o jeziku u širem smislu reči, može govoriti u onoj meri u kojoj on značenjske elemente raspoređuje u srcu uređenja koja su drugačije postavljena od onih što ih primenjuju naši idiomi, a koji isto tako ne prenose otiske perceptivnih celina što nam ih pruža stvarnost (ova stvarnost ne priča priču u nastavcima). I tako se filmskom manipulacijom ono što je moglo da bude samo vizuelni prenos stvarnosti preobražava u kazivanje (Mez, 1973).

⁷¹ Sve ove sintagmatičke vrste „mogu da se odrede samo kroz odnos prema dijegezi, ali u filmu. One odgovaraju elementima dijegeze, a ne samoj dijegezi. Dijegeza je daleko označeno filma uzetog u celini, dok su njeni elementi bliska označena svakoga filmskog odsečka. (...) Znači operisanje oznakama bez onoga što one označavaju i shvatanje da se osnovno svojstvo narativnog filma sastoji u tome da priča” (Mez 1968: 673).

⁷² Ako bliže pogledamo tekst *Film: govor ili jezik* (1970), „uverićemo se u to da je u prirodi svake reči, (...) da nam prevashodno nešto kaže, dok slika, šum i muzika, u isto vreme dok nam toliko ’kazuju’, moraju prevashodno da budu proizvedeni” (Mez 1970: 147). U tom kontekstu „osnovna formula, ona koja se nikada nije menjala, sastoji se u tome da se ’film’ nazove velikom jedinicom, velikom celinom, koja nam priča jednu priču; ’ići u bioskop’ znači otići i videti ovu priču” (Mez 1970: 140), jer „film ume da nam ispriča te čarobne priče ne zbog toga što je jezik, nego zato što je pričajući nam te čarobne priče postao jezik” (Mez 1970: 142).

filmske muzike sagledava sve audio-vizuelne aspekte koji čine jedan film kao jednako važne. Kada u tom kontekstu posmatramo muziku, primećujemo da se ona često koristi i kao element narativnog sredstva, posebno kada je reč o *songu* koji značenje podjednako nosi kako u melodiji tako i u tekstu (rečima, stihovima *songa*). Takođe, za dešifrovanje značenjskog aspekta muzike recipijentu je neophodno predznanje ili usvojen muzički kulturni kod, o čemu je govorio Umberto Eko (Umberto Eco). Muzikom kao apstraktnim činiocem je veoma lako napraviti simboličku ravan filma, koja se višeslojno može tumačiti. Kao relevantno tumačenje semiotičkih principa u filmskoj muzici i muzici uopšte, Eko u svom istraživanju značenja znaka vidi kao *kulturnu jedinicu*. Da bi recipijent shvatio šta je reditelj muzikom hteo da kaže u datom trenutku implementirajući je u neku scenu, potrebno je da gledalac poznaje muzički kulturni kod ili da ima neko predznanje o određenoj melodiji. Tako *song* u filmu ima tri nivoa označavanja: sliku, muziku/melodiju i (pripadajući) tekst (reči, stihove *songa*).

Za ovu tezu, kao primer, može poslužiti film *Crni bombarder* (Darko Bajić, 1992), u kome je korelacioni odnos slike, dijaloga i muzike (melodije) ključan u scenama kada Crni (Dragan Bjelogrić) gubi svest, što je u slici dočarano njegovim subjektivnim planom kroz koji se Luna (Anica Dobra), devojka koju upoznaje i koja postaje važna u njegovom životu, (čudesnim) lebdenjem udaljava i približava. U jednoj od ovih scena on sa žaljenjem govori da se ne seća važnih delova svog života, te se neće sećati ni da li se između njih dvoje tog trenutka nešto dogodilo, rečima: „Ja imam crne rupe u glavi, u sećanju, i u stvari, ja se ne sećam nijednog svog zezanja, ne sećam se bolje polovine mog života”. Ova scena je obeležena muzičkom temom *Crne rupe* (Srđan Gojković Gile i Vlada Divljan). Takođe, ova tema se može shvatiti kao muzički znak i lajtmotiv za svaku scenu u kojoj glavni akter gubi pamćenje, te samom pojavom muzičke teme (*označitelj*) gledaoci su u mogućnosti da odmah prepoznaju dešavanje (pročitaju njeno *označavanje*). Popularnim songom *Hodam sad kao zombi*, (obrada Roki Erikson / RokyEricson) u *Crnom bombarderu* tekstom je *označena* esencijalna misao filma, koja je *označavajuće* mlade generacije, izgubljene (u vreme nastanka filma veoma vidljivoj) u političkoj i medijskoj kontroli vladajućeg establišmenta. Simbolično, melodija i tekst ove pesme prate sliku masovnog studentskog protesta, čiji učesnici sa oduševljenjem pozdravljaju Crnog koji se svojim stavovima kao radio-voditelj, sa pseudonimom „duh koji hoda” suprotstavlja režimu. Značenjski, ovaj film je poslednji odjek perioda i grupe filmova koji se u ovom radu analiziraju, te iako snimljen 1992. godine, pripada istraživanju ovog rada. Dodatno, u brojnim jugoslovenskim filmovima muzičke grupe izvode *songove* na bini (ikonički odnos označitelja i označenog kroz analognu vezu), što je slučaj u filmovima *Dečko koji obećava* (Miloš Radivojević, 1981) i *songovima Vozimo se kolima subotom popodne* (Igra staklenih

perli), *Omorina nad Evropom/Schwule Uber Europa* (VIS Idoli), *Balada o tvrdim grudima i Slobodan* (Dušan Kojić), zatim u filmu *Davitelj protiv davitelja* (Slobodan Šijan, 1984) rok grupa Spiridona Kopicla (koja u filmu nastupa pod nazivom *Vis Simboli*, asociirajući na *Vis Idole*) i izvodi *song Bejbi, bejbi*, dok u filmu *Tajvanska kanasta* (Goran Marković, 1985) grupa *Ekatarina Velika* (u filmu nastupa kao muzički bend *Mrtvi bambi*) u klubu svira *song Tattoo*. U filmu *Crni bombarder* glavna glumica sa bendom izvodi *songove (Svečane bele košulje, Srđan Gojković Gile i Vlada Divljan)* i kontaktira sa Crnim kako bi on puštao njihove pesme na radiju. Zanimljivo, radnja je slična u filmu *Munje* (Raša Andrić, 2001) sa *songom Rizlu imaš, ličnu kartu nemaš* koji takođe direktno izvodi. *Crni bombarder*, prikazan na samom početku raspada SFRJ i *Munje*, jedan od prvih filmova posle petooktobarskih promena, u semiotičkom smislu, filmovi su slične simboličke snage.

U knjizi *A Theory Of Semiotics* (1979) Umberto Eko odbacuje tvrdnje da ikonički znaci moraju biti slični svojim objektima i zalaže se za to da značenje znakova nije obavezno određeno time da li se odnosi na stvarni predmet i objašnjava da postojanje objekata kojima signali ili znakovi odgovaraju nije neophodan uslov za njihovo značenje⁷³. Umberto Eko definiše znak kao entitet koji ima izražajnu formu i koji je formiran međusobnom zavisnošću između njih. Znak je jedinica koja se sastoji od izraza i sadržaja koji su povezani funkcijom znaka. On smatra da je sadržaj, a ne označeno lokacija značenja znaka. Značenje znaka je *kulturna jedinica* jer je značenje svakog znaka određeno kulturom. Kulturna jedinica može biti definisana kao semantička jedinica. Između znaka i simbola postoji razlika, jer u interpretaciji simbola uslovi njegovog predstavljanja su takvi da tumač ima mnogo veći prostor i slobodu da donese sopstveni sud nego što bi to imao sa znacima. U simbolu postoji ideja odlaganja koja na neki način nalazi svoj dovršetak i ponovo spajanje sa početkom. Simbol vredi samo ako je organizovan u svetu simbola. On je svaki konkretan znak koji evocira nešto što je odsutno ili što je nemoguće percipirati. Znak može postati simbol i ako je usamljen, izolovan. Ali, tada je potrebno da ga u toj ulozi prizna, potvrdi i na isti način upotrebljava cela komunikaciona zajednica (npr. država – grb – himna). Ukoliko bi komunikaciona zajednica koja je neki znak inaugurisala kao simbol nestala, i on bi doživeo istu sudbinu (Eco, 1979). Nestankom SFRJ, himna *Hej, Sloveni* (Samuel Tomašik), kao i mnoge druge pesme koje su imale svečani

⁷³ Kritikuje i tvrdnju da tipologija znakova može da razjasni prirodu funkcije znaka. Umesto toga zagovara ideju da je bilo koja tipologija znakova mogla da ne uspe u pokušaju da objasni kako različite vrste znakova dele iste načine nastajanja. Eko smatra da korektan prilaz razvoju jedinstvene teorije semiotike ne bi trebalo da predlaže tipologiju znakova. Semiotika može da uključuje mnogo različitih polja istraživanja, ali ono što nas zanima su masovne komunikacije, uključujući televiziju, film i muziku.

karakter, poput *Jugoslavijo* (Danilo Živković, Milutin Popović Zahar, 1980), čiji su se stihovi „Od Vardara pa do Triglava, od Đerdapa pa do Jadrana...” izvodili na mnogim zvaničnim državnim skupovima, nekadašnje konotativno značenje ideje bratstva i jedinstva, zamenile su jugonostalgijom.

Ferdinand de Saussure (Ferdinand de Saussure) u knjizi *Kurs opšte lingvistike* (1916), tvrdi da je komunikacija dekodiranje dogovorenih pojmova. On znak deli na dve polovine, označitelj i označeno. Označitelj je reč, odnosno akustična slika ili psihički otisak, a označeni pojam na koji se taj naziv odnosi. Ova teorija se veoma lako primenjuje u svakodnevnoj verbalnoj komunikaciji gde dva subjekta govore istim jezikom. Teže se primenjuje kada je potrebno prevesti na neki drugi jezik, a još teže kada treba označiti neku apstraktnu sliku, iz razloga što je potrebno pronaći određenu asocijaciju kojom bi se slika označila. Odnos označitelja i označenog je najteže pronaći u muzici kao najapstraktnijoj umetnosti, gde je zapravo potrebno određeno muzičko predznanje za razumevanje semiotike koja se prikazuje muzikom. Tako na primer, ako je kompozitor izabrao da u nekom filmu primeni popularni *song* u ritmu valcera, rok žanra, disko žanra ili bilo kog drugog žanra, osnova za razumevanje se može pronaći u kulturnoj asocijaciji tih muzičkih žanrova. Takođe, kompozitor može izabrati različite vrste artikulacija, instrumenata, ritma ili tempa za označavanje filma ili određenih scena. Ako je određeni *song* odsviran na gajdama, to recimo može predstavljati Škotsku, ili ako je u brzom tempu, može označavati brzinu kojom se filmska priča odvija i sl.

Društvene znakove kao prenosiocce kulturnih poruka analizirao je Roland Barthes (Roland Barthes) u studiji *Književnost, mitologija, semiologija* (1979). Svi aspekti prethodno iznesenih teorija se mogu primeniti na muziku kao autonomnu disciplinu i muziku kao primenjenu umetnost, odnosno filmsku muziku. Može se reći da nije jednostavno kulturološki definisati pojam muzike i šta ona predstavlja za neko društvo u celini. Pojmom muzike i muzikalnosti u različitim kulturama bavio se Džon Bleking (John Blacking). Prema njegovoj empirijskoj studiji može se zaključiti da se muzika doživljava kroz različite kulturne kodove (Blacking, 1992). Ono što je za čoveka iz zapadne kulture kvalitetna muzika i što on doživljava kao muzikalnost, čovek u Africi, odnosno u plemenu Vendi, koje je bilo predmet njegovog istraživanja, ne bi prepoznao kao vredno. Autor ove knjige je na jedan veoma dobar način predstavio teoriju muzikalnosti, a fokus njegovog delovanja je izveštačenost pojmova elitne i takozvane narodne muzike. Preispituje fenomen nastanka jednog muzičkog dela, da bi na najbolji mogući način pojasnio pojmove kreativnost i muzikalnost. Bleking nam kroz detaljnu analizu muzike plemena Vendi, pokazuje veliki uticaj kulturnog razvoja jedne zajednice kroz doživljavanje muzike, koje je, kako autor tvrdi, vrlo relativno od zajednice do zajednice, od

kulture do kulture. Sociološki i kulturni uticaj muzike veoma je različit u različitim kulturama, odnosno različitim delovima sveta, proizlazi iz načina života i samog shvatanja muzike. Tako na primer, pleme Vendi doživljava za vrednu i kvalitetnu muziku samo onu koja ima efekat okupljanja većeg broja ljudi na zajedničko druženje i ples. Ako tog efekta nema, izostaje kulturni uticaj i istinski doživljaj⁷⁴.

U naučnoj studiji *Zvuk i muzika u medijima* (2000), Mihajlo L. Đorđević predstavlja kratak pregled semiotike muzike, fenomene i pojmove koji se koriste pri semiotičkoj analizi muzike i umetnosti. Semiotika muzike se, prema njegovom mišljenju, bavi tumačenjem fenomena zvuka – konkretnije, muzike, koji se ispoljava kao „specifičan jezik i znakovni sistem u okviru univerzalnog sistema komunikacije među ljudima” (Đorđević 2000: 118). U daljem izlaganju, Đorđević za semiotičko tumačenje muzike uzima dve ravni – ravan paradigme i sintagme, nastavljajući se na učenje Kristijana Meza. Takođe, prema analogiji sa lingvističkim promišljanjem Čarlsa Sandersa Persa (Charles Sanders Peirce), otkriva tri osnovne vrste znaka u okviru muzike (Đorđević, 2000):

- Ikone, poluikone ili poluikonski znaci, a to su obrasci zasnovani na spoljašnjim sličnostima zastupljenih činjenica. U muzici se ispoljavaju u formi prirodnih, minijaturnih zvučnih pojava sa karakterom pokreta, u koje spada i tekst (ako je u pitanju *song*);
- Indeksi, izrazi, umetnički izražajni znaci su određeni emotivno i zasnovani su na složenim odnosima uzrok-posledica, kao i na odnosu prema emotivnim doživljajima umetnosti;
- Simboli, simbolični – konvencionalni znaci, su pojave u smislu celine, kao što su različite vrste citata, lajtmotiva, anagrama i šifriranih prikaza pojedinih poznatih znakova.

U okviru muzičke semiotike koriste se opšta teorijska znanja i terminologija (analogna lingvistici i književnosti), koja specifičnost beleži zbog osobenosti muzičkog sadržaja (kodova,

⁷⁴ U zapadnoj kulturi, individualno muziciranje smatra se za kvalitet i takva individua se smatra muzikalnom. Umetnička muzika u Evropi nema nikakvo delovanje na zajednicu i svaka individua ima svoj doživljaj neke kompozicije. Može se reći za jednu muziku da je kvalitetnija jer se pre svega zapisuje ili je izvode više instrumenata, ili je za njeno izvođenje potrebno određeno vreme. Ali englesku muziku može da izvodi veoma mali broj ljudi, ako govorimo o procentima to je 1 do 3%, dok muziku Vendi, mogu da izvode gotovo svi. Zato je veoma teško upoređivati muzikalnost te dve kulture (Bleking, 1992).

znakova i značenja), te je u okviru muzičke semiotike moguće razlikovati nekoliko grupa znakova kao što su: subznak (deo znaka kao nesamostalni nosilac značenja određenog pojma), znak (elementarni znak u smislu osnovnog i najmanjeg samostalnog nosioca značenja), superznak (složeni znak, u smislu relativno složenog nosioca značenja), metaznak (kombinovani nosilac značenja ili znak koji posredno označava neki elementarni znak) (Đorđević 2000: 126). U okviru konceptualnog aspekta muzičke semiotike (konotativni tip pojmovnog značenja) značajni su (Đorđević 2000: 131–132):

- Metafora je oblik koji kroz muziku izražava nepoznato putem poznatog (osećaje straha, sreće, tuge i sl.);
- Metonimija u najširem smislu reči uključuje prikaz pojma kroz njegovu relaciju sa univerzalnim kategorijama (zvučni efekti koji se koriste u funkciji muzike i obrnuto);
- Sinegdoha je forma u kojoj deo predstavlja celinu, na primer ako se u filmu emituje novogodišnji *song*, recipijent će i bez dodatnog objašnjenja znati da se radnja odvija u vreme praznika.

Eero Tarasti (EeroTarasti), finski muzikolog i semiolog, je jedan od značajnijih teoretičara koji su opsežno razmatrali semiotiku muzike i o tome objavili više naučnih studija i radova. U knjizi *Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present* (2016), autor smatra da muzička semiotika polazi od pretpostavke da je muzika značajan fenomen. Međutim, samo polje se razvilo u skladu sa dve različite staze. Prvi počinje razmatranjem muzike i njene istorije. Na primer, u proučavanju klasične muzike počće se razmatranjem retorike i uticaja tokom baroka, a zatim će se preći na razmatranje tema klasičnog stila ili interpretacijskih aspekata romantizma. Drugi put se sastoji umesto primene opštih semiotičkih teorija na muziku. Međutim, Eero Tarasti smatra da je pravilniji pristup negde na sredini: trebalo bi da konfigurira opšte semiotičke koncepte posebnim ili istorijskim problemima muzike. Takođe, u svom stvarnom obliku muzička semiotika postoji ili kao grana opšte semiotike, kao primena neke opšte semiotičke teorije na muziku, ili „kao subdisciplina muzikologije, muzičke nauke koja proučava i evropsku i neevropsku, klasične i popularne oblike muzike” (Tarasti 2016: 19). On postavlja pitanje kako je moguće uopšte razumno proučavati semiotiku muzike, ako je ona u svom postojanju izuzetno mnogobrojna (čak i efemerna). Sva muzička semiotika počinje iz pretpostavke da muzika ima značenja, da poseduje smisao i da predstavlja značajnu aktivnost, a ako za semiotičara muzika ima smisao,

onda su istraživači u iskušenju da je istraže kao oblik komunikacije. Kada se govori o primeni opštih semiotičkih teorija u muzici, Tarasti se usuđuje reći da ako neko pređe direktno sa semiotičke teorije na muzičke prakse, verovatno bi promašio, te iz tog razloga teorija prvo mora biti reinterpretirana u muzičkom smislu, tj. mora postojati posrednički nivo analize, uzimajući u obzir sva dostignuća tradicionalnog muzičkog istraživanja muzičkog značenja i komunikacije. Inače, opasnost da se muzičkom semiotikom krene odmah sa apstraktnog, semiotička koncepcija muzičke stvarnosti je ta što bi ona mogla na silu težiti prilagoditi muziku stranim konceptima. To je problem, iz razloga što je mnogo muzičke semiotike razvijeno iz lingvističkih teorija koje za polazište imaju pretpostavku „da je muzika *jezik*” (Tarasti 2016: 21).

U naučnom radu *Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation* (1986) istog autora, tekst se sastoji iz dva dela (Tarasti 1986: 3–28). U prvom delu se pripremaju metodološka oruđa za ono što sledi u drugom delu, drugim rečima bavi se komparacijom različitih modela muzičko-istorijske estetske misli i podelom na proživljene i promišljane modele ljudske kulture. Pitanje je zapravo, da li je istorija umetnosti proživljeni model, tj. da li zaista postoji progres i razvoj u sledu muzičkih događaja i činjenica, ili se racionalnost muzičkih promena može pripisati promišljenim modelima koje pisac istorije ili estetičar u nju unosi svojim subjektivnim osećajem. U ovom drugom slučaju bi istorija muzike bila svedena na narativnost na osnovu studije Karla Dalhousa (Carl Dahlhaus). Da bismo mogli upoređivati različite promišljene modele tokom muzičke istorije, potrebno je pre svega odrediti neke kategorije, dimenzije muzičko-estetičke ili semiotičke prirode kako bi se kroz različita razdoblja videle sličnosti. Te kategorije i pojmovi formirale bi ono što Ero Tarasti ovde naziva *hipotetički univerzalni model*, koji naravno prirodno pripada klasi *promišljenih modela*. U odnosu na filmsku muziku, *promišljeni model* bi trebalo da bude *popularni song*, koji implementacijom u film menja postulate upotrebe filmske muzike kao dela filmskog sistema. *Promisao o popularnom songu* se izgrađuje na proživljenoj filmsko/muzičkoj praksi.

Navedeni *hipotetički model* služi kao interpretativna šema ili čitački model pomoću koga interpretiramo različite muzičke mislioe. Zato se ovo razmišljanje dešava unutar rasprave o muzici, dok važenje tih rasprava ostaje van razmatranja ove Tarastijeve studije. *Hipotetički univerzalni model* se temelji na pretpostavci da muzika formira neku vrstu proizvodnog procesa. Tako se razlikuju u muzici nivoi stvarnih, aktuelnih i virtuelnih stanja gde svako za sebe ima vlastite modalitete. Ero Tarasti u ovom naučnom članku uzima u obzir semiotičku, ali ne i sintaksičku dimenziju muzike. Ovde se misli da estetski i semiotički sadržaj muzike može biti oblikovan kao proizvodni proces koji započinje sa modalnostima, a koje neke

konfiguracije, stvaraju ono što se naziva strastima u muzici. Dalje, kada se strasti organizuju u sintagmatski poredak emocionalnih stanja, onda se može govoriti o narativnosti u muzici. Prema tome, narativnost mora biti smatrana jakim modelom u istoriji umetničke muzike zapadnjačke kulture, a posebno je cvetala u eri romantizma, kada su nastajale muzičke kompozicije koje su opisivale živote kompozitora, te se u to vreme muzički govor smatrao vrstom naracije.

U svom kapitalnom delu *A Theory of Musical Semiotics* (1994), autor detaljno izlaže svoje modele za semiotičku analizu muzičke strukture i semantike, kao i detaljan uvid u strategije i domete interpretativne muzičke semiotike. U Tarastijevoj interpretaciji, semiotika muzike predstavlja semiotičku analizu prirode sistema muzičkih znakova. On formuliše svoju teoriju tako što polazi od činjenice da živimo okruženi (u apsolutnom smislu) različitim znacima i značenjima koji pristižu sa svih strana. U odnosu na okruženje i ovu konstataciju, nameće se potreba da se muzikolozi pridruže u istraživanju i pronalaženju modela koji bi mogli efikasnije da objasne sveobuhvatnost i heterogenost muzičke realnosti. Autor ispituje promenljivost semiotike muzike u traganju za nekim univerzalnim muzičkim kategorijama, koje se nalaze u osnovi svake muzičke aktivnosti, te navodi mišljenje Čarlsa Sigerera (Charles Sieger), koji problem muzikologije vidi u jazu između dve vrste znanja o muzici.⁷⁵ Na Sigerovu sumnju da muzikologija može da donese znanje o unutrašnjoj logici muzike, Tarasti nudi tri moguća odgovora (Tarasti, 1994):

- da se dva skupa univerzalnosti (jezički i muzički) međusobno preklapaju i da jezik može da izrazi esencijalne aspekte muzike, koji autor odbacuje iz razloga postojanja zasebnih diskursa muzike u skoro svim kulturama;
- da muzičko i verbalno znanje isključuju jedno drugo jer je suvišno govoriti o muzici, već je dovoljno da se ona izvodi. Međutim, ovaj stav ne zadovoljava Tarastija s obzirom na to da se „muzička tradicija suštinski prenosi pomoću verbalnih iskaza, a nijedan znakovni sistem ni u jednoj kulturi ne funkcioniše bez pomoći drugih sistema modelovanja” (Tarasti 1994: 3);
- da je verbalno moguće reći nešto istinito o muzici dok se istovremeno prihvata činjenica da se neki aspekti muzike ne mogu opisati verbalno, što je zapravo i najrazumniji pristup, te Tarasti svoju teoriju narativnosti zasniva na ovoj mogućnosti.

⁷⁵ Čarls Siger navodi dve vrste znanja o muzici: unutrašnje poznavanje muzike (ono se oseća trenutno, zahvaljujući proizvođačima i receptorima muzike), posredovano, verbalno znanje „izvan” muzičkog procesa (Tarasti, 1994).

Na osnovu prethodno iznesenog modela, može se reći da filmska muzika često deluje subjektivno na svakog recipijenta ponaosob i da se ne može sa sigurnošću utvrditi/opisati kako i na koji način je svaka individua doživljava, jer se muzika kao apstraktna umetnost doživljava u skladu sa individualnim parametrima pojedinca. Sa druge strane, uvek se može predstaviti generalno značenje određene muzike ili filmskog *songa*. Tarasti takođe podseća da muzička stvarnost nije ograničena na zvučne iskaze: „muzička stvarnost se manifestuje na različite načine, treba da se zapitamo kakav je odnos između izraza i sadržaja (označitelja i označenog), u svakom modalitetu (vizuelnom, fizičkom, fenomenološkom) i da li različiti muzički modaliteti mogu da se prevode jedan u drugi čime bi omogućili kontinuitet muzičkog procesa” (Tarasti 1994: 4). Autor potom identifikuje dva osnovna tipa teorija i metoda muzičke semiotike: strukturalistički, koji podrazumeva redukciju čulne stvarnosti na mali broj kategorija u antiredukcionistički ili ikonički, čiji zagovornici smatraju da je muziku potrebno redukovati na apstraktne kategorije koje funkcionišu izvan muzičkih procesa, već da je značenje ikoničko zasnovano isključivo na sebi, stavljajući akcenat na „čulne procesualne aspekte muzike” (Tarasti 1994: 5). Filmska semiotika / semiotika filmske muzike se na primeru *popularnog songa* može posmatrati antiredukcionistički, iz razloga što implementacija *popularnog songa* gotovo uvek osim vidljivog značenja sa sobom nosi i kulturni obrazac koji takvoj muzici pripisuje i apstraktnu funkciju.

Ove konstatacije Tarastija su zapravo osnov za razumevanje delovanja filmske muzike u odnosu sa slikom, kao i kulturna asocijacija koju primećuje Džon Bleking. Harmonizacija, ritam, melodija, mogu formirati autonoman jezik, gde je muzika određena samim filmskim kontekstom i pretpostavlja značenja kroz vrednost svoje pozicije u filmu. Kao primer sagledavanja semiotičkog aspekta filmske muzike predstavljen je Kjubrikov (Stanley Kubrick) film *Odiseja u svemiru 2001 (A Space Odyssey 2001, 1969)*. Početak filma odvija se u nivoima slike, zvuka i muzike, dok je prvo izgovaranje reči odloženo do tridesetog minuta. Dijalog nakon toga prenosi jednostavne informacije, pre nego što izražava emocije likova. Bezbojnost glasova i odmerenost u komunikaciji poslužila je isticanju vizuelne i zvučne strane filma, čije su slike i muzika postale ikonični prizori u okviru filmske umetnosti. U filmu nema originalno komponovane muzike, iako je ona prvobitno bila planirana, a naznaka o načinu upotrebe filmske muzike jasna je od samog početka. Čuvena scena u istoriji filma „o osvitu naše civilizacije” počinje crnim ekranom i prati je kompozicija Đerđa Ligetija (György Ligeti), *Atmosfera (Atmosphères)*, komponovana za klasični orkestar, čija je uloga da obezbedi atmosferu, odnosno da kod gledaoca/slušaoce pokrene iščekivanje i zainteresovanost za ono

što sledi. Takva uloga Ligetijeve muzike se može predstaviti kao označitelj slike, odnosno Kjubrik koristi muziku da bi označio crnu sliku na početku filma kao vreme pred nastanak sveta/univerzuma, a moramo se poslužiti i religijskom terminologijom i reći da je to tama nad bezdanom onako kako je napisano u *Starom zavetu*.⁷⁶ Ili se može reći da je reditelj na ovom mestu iskoristio crni ekran kao simbol tame nad bezdanom i muzikom kao označiteljem vremena pred sam početak nastanka sveta. Znači, tama nad bezdanom je označeno, crni ekran je simbol, a Ligetijeva *Atmosfera* je označitelj. Zatim se u filmu *Odiseja u svemiru 2001* na ekranu javljaju Sunce, Mesec i Zemlja u konjukciji uz kompoziciju Riharda Štrausa (Richard Strauss) *Tako je govorio Zaratustra (Also Sprach Zarathustra)*. U ovoj sceni „svetlost predstavlja svest. Svi narodi imaju mitove o stvaranju sveta koje označavaju kao stvaranje svetlosti. Ovi mitovi se odnose na stvaranje Ega, svetlosti svesti, koja izrasta iz tame nesvesnog. Slično tome, zora je rođenje svetlosti sunca i adekvatna predstava svesti koja se rađa” (Zečević, n.pag). Na taj način se može shvatiti ova scena kao stvaranje sveta, stvaranje svesti, inteligencije. Drugim rečima, pojava svetlosti simbolizuje sam početak stvaranja života u svemiru, tako da slika na ekranu predstavlja simbolički odnos sa stvarnom Kjubrikovom idejom.

Sve teorije koje su predstavljene do sada su uglavnom uzimale u obzir semiotiku umetničke muzike u apsolutnom i primenjenom obliku. Jedan od većih izazova za muzikologe je bio da semiotičke pojmove i fenomene primene na popularnu muziku, analizirane i u ovom radu. Stoga se okrećemo Filipu Tagu (Philip Tagg), koji je u svom članku *Musicology and the semiotics of popular music* (1987) predstavio brojne metode koje mogu doprineti uspostavljanju semiotike popularne muzike. Pitanja koja on postavlja naglašavaju recepciju popularne muzike i analitički rad na tačnom opisu njenih struktura (Tagg 1987: 279–298). U savremenom industrijskom društvu skoro sva muzika je posredovana, a zbog njene opšte popularnosti (i prisutnosti) javljaju se novi problemi jasnog definisanja muzike, jer se nijedan od tih popularnih žanrova ne uklapa u termine i modele koje savremena muzikologija poznaje. Drugim rečima, muzikologija je potpuno ignorisala većinu muzike koja je proizvedena i korišćena početkom dvadesetog veka. Muzikologija je imala značajnih poteškoća u proširenju i korišćenju metodoloških alata da bi se bavila drugom muzikom, zbog čega:

⁷⁶ Religijsko razmatranje filma je možda i osnova za shvatanje celokupnog dela, jer je i sam Kjubrik govorio da je ovaj film o Bogu i ljudskom putu ka samospoznaji i konačnog spajanja sa stvaraocem (Zečević, n.pag). Dalje razmatranje simboličkog značenja filma, može se pronaći u tekstu Božidara Zečevića „Odiseja u svemiru 2001, simbolika oblika i pokreta“ na internet stranici <https://pulse.rs/2001-odiseja-u-svemiru/>

„Ovo tužno stanje stvari ne koči samo razvoj muzikologije, to je takođe prepreka interdisciplinarnim studijama masovnih medija. Nekoliko naučnika koji pristupaju polju popularne muzike iz drugih uglova, često iz discipline sociologije, eksplicitno su od muzikologa zatražili analitičke modele koji objašnjavaju odnose između muzičkih struktura i većeg skupa sociokulturne stvarnosti u kojoj se ti zvukovi javljaju (npr. Laing, 1969 i Frith, 1982). Nisu dobili zadovoljavajuće odgovore, jer tradicionalna muzikologija ima tendenciju da se izbegne gledanje muzike kao simboličkog sistema čije se strukture smatraju ili referencama ili kao interpretacije, refleksije, rekonstrukcije ili ponovne kreacije iskustava koja nisu nužno sama po sebi muzička. Ovo je, ukratko, problem muzičke semiotike” (Tag 1987: 280).

Džejms Buhler (James Buhler) je u svojoj studiji *Theories Of The Soundtrack – Semiotics of Film/Semiotics of Music* (2019) predstavio stavove i analize teoretičara Kristijana Meza, koji smatra da semiotika filma teži da pristupa svom predmetu analize izvedenim metodama iz lingvistike. Teoretičari filma su zaista vodili analogiju sa jezikom u smislu gramatike i sintakse, ali semiotika filma i muzike ispituje strukturu i značenja što je generalno i uloga semiotike kao nauke, navodeći da:

„Semiotička analiza uključuje razdvajanje stvari, izolovanje onoga što označava ili nosi funkciju označavanja, a obično podrazumeva uočavanje različitih kodova koji deluju na dobijanju složenosti označavanjem objekta. Pod semiotikom se objekt pojavljuje kao u potpunosti izgrađeni objekt. Objekat se takođe pojavljuje kao mesto sukoba, gde se različiti kodovi mogu artikulirati i odrediti značenje filma. Kao metodološki pristup, semiotika je zajednička i za muziku i za filmske studije” (Buhler 2019: 99).

Filmska semiotika / semiotika filmske muzike, na primeru filma kao kompleksnog sistema se može posmatrati i u celini, te se metodološki pristup može primeniti generalno na gotov proizvod, a ne samo na pojedinačne discipline. Može se reći da je muzikologija nažalost u najvećoj meri ignorisala popularnu muziku, prepuštajući svoje studije uglavnom sociolozima, teoretičarima kulture i medija i novinarima, takođe je i usporeno razvijala održive teorije muzike uopšte kao simbolički sistem. Drugim rečima, ne postoji odgovarajuća analiza

popularne muzike od strane muzikologa na koje se teoretičari kulture mogu pozvati. Filip Tag smatra da je tradicionalna analiza muzike pokazivala oskudni interes za povezivanjem muzičkih struktura sa ostatkom ljudskog postojanja i aktivnosti. Čester Endrju (ChesterAndrew) u tekstu *For A Rock Aesthetic* (1970), pisao je o nemogućnosti razumevanja muzikologije koja svojim razvijenim notacijama nije u mogućnosti da razume i analizira maorsku ili afričku muziku, ali takvi tradicionalni parametri nisu nužno potrebni za analizu mnogih tipova popularne muzike. Mnogi teoretičari su smatrali da se hermeneutika može primeniti u popularnoj muzici, ako se koristi diskreciono i zajedno sa drugim muzikološkim pristupima, posebno zato što muziku tretira kao simbolički sistem i podstiče sinestetičko razmišljanje od strane analitičara, što je preduslov za utemeljenje verbalnih hipoteza i „neophodan korak u izlasku iz zatvora sterilnog formalizma” (Tag 1987: 284).

Upotreba strukturalističkih i semiotičkih metoda izvedenih iz lingvistike u polje muzike je na osnovu analize Leonarda Bernštajna (Leonard Bernstein) bila veoma obećavajuća, međutim, Alan Keiler (Allan Keiler)⁷⁷ je, nadovezujući se na Bernštajnov tekst, istakao da se modeli koji su konstruisani da objasne denotativne aspekte verbalnog jezika ni u kom slučaju ne mogu na veliko presaditi u polje muzike sa svojim konotativnim, asocijativno-afektivnim karakterom diskursa. Može se reći da je neki jezički formalizam ometao razvoj muzičke semiotike, ekstrageneričko pitanje odnosa između označitelja i označenog i između muzičkog objekta koji se analizira s jedne strane i istodobnih ideologija, stavova, normi ponašanja s druge strane, što se često smatralo sumnjivim.⁷⁸ U filmu *Beogradski fantom* (Jovan Todorović, 2009), na samom početku filma prikazani su arhivski snimci dočeka Josipa Broza Tita i predstavljeni muzičkim *songom Zemljo moja* (Ambasadori, 1976). Tekst ovog *popularnog songa* nadahnjuje ideju jugoslovenstva, odane idealima bratstva i jedinstva jugoslovenskih naroda kao i tadašnjem socijalističkom društvenom uređenju, zasnovanom na idolatriji/idolopoklonstvu prema simbolu te ideologije, Josipu Brozu. Na kraju filma je reditelj opisao scenu jurnjave policije i beogradskog fantoma u poršeu, *popularnim songom Nikada više* (Bisera Veletanlić,

⁷⁷ Za bližu analizu pogledati studije: Leonard Bernstein, *The Unanswered question*, 1976; Allan Keiler, *Bernstein's The Unanswered Question, and the problem of Musical Competence*, *Musical Quarterly*, 1978, str. 198–222.

⁷⁸ Filip Tag smatra da je jedan od razloga ove kongeneričnosti upravo taj, što su se mnogi muzikolozi oslonili isključivo na semiotičku analizu umetničke muzike, što je značilo da su se oni bavili određenim brojem muzičkih kodova, isključivo onim koji se koriste u evropskoj umetničkoj muzici, a koji su tokom određenog perioda istorije jednog kontinenta razvijali određeni delovi stanovništva u ograničenom broju komunikacionih situacija, korišćen implicitno ili izričito, kao muzički dokaz moguće opravdanosti visoko uopštenih teorija i metateorija muzike kao simboličkog sistema. Ukratko, mnogi muzički semiotičari u tom smislu su pratili ranije pomenutu formalističku tradiciju univerzitetske muzikologije, tako da nisu uzimali u obzir alternativu (Tag 1987: 285).

1976). Ovim *songom* je reditelj zapravo označio duh vremena u kome se radnja dešava, a artikulacijom i gradacijom tempa opisana je scena koja se u filmu odigrava. Instrumentalna muzika koja je kreirana tako da svojim folklorom označava mesto i kulturu odakle potiču glavni akteri filma, ali u isto vreme, kod recipijenta izaziva osećaj kompleksnih i komplikovanih međuljudskih odnosa na prostoru Balkana, prikazana je u filmu *Pre kiše* (*Before the Rain*, Milčo Mančevski, 1994), muziku je komponovala makedonska muzička grupa *Anastasija*.

U tom smislu Filip Tag konstatuje da se popularna muzika ne može analizirati koristeći samo tradicionalne muzikološke alate razvijene u odnosu na evropsku umetničku muziku klasičnog perioda. Razlozi za takvu konstataciju su sledeći: popularna muzika je zamišljena za masovnu distribuciju velikim i često sociokulturno heterogenim grupama slušalaca. Da se čuvaju i distribuiraju u pisanom obliku, zatim, moguće je samo u industrijskoj monetarnoj ekonomiji, gde obično postaje roba, podvrgavajući se pod kapitalizmom zakonima *slobodnog* preduzeća prema kojima bi idealno trebalo da proda što više onog što je moguće više. Prema poslednjoj tački, popularna muzika bi trebalo da, ako je komodifikovana kao snimak, pokaže *ljubav na prvo slušanje* kod pretpostavljenih kupaca ako pesma predstavlja šansu da se proda. To znači da će muzika proizvedena u takvim uslovima često koristiti lako prepoznatljive stereotipe muzičkog koda kao osnovu za proizvodnju (novih ili starih) kompleksa afektivnih poruka (Tag 1987: 285). Autor takođe kritikuje izbegavanje i odbacivanje ogromnog područja popularne i filmske muzike i kulturnih kodova koje oni predstavljaju. Štaviše, čini se da gotovo ekskluzivno proučavanje samo evropske muzičke muzike može dovesti do brižnih ideja o „polisemiji”, „nedostatku preciznosti”, „nereferencijalnosti”, „apsolutnosti” i kongeneričnoj samodovoljnosti muzičkog diskursa. Čini se da ova tendencija ne ometa razvoj nijansiranih teorija o muzičkom značenju na više nivoa dovodeći fiksaciju do ekstenzijskih struktura, već uzrokuje i implicitni skepticizam u pogledu stepena simboličke preciznosti svojstvenog intenzitetu ili nivoima muzičke komunikacije. Međutim, umesto suprotstavljanja ekstrageneričkim (referencijalnim i multidisciplinarnim) kongenerativnim (etičkim, nereferencijalnim, nedisciplinarnim) pristupima, izgleda mudrije tretirati ih kao komplementarne. Samo tako će se moći uspostaviti (ekstrageneriski) odnosi između elemenata muzičkog koda i njihovih pripadajućih područja paramuzičke asocijacije i (kogeneracijski) između ovih različitih pojedinačnih delova muzičkog koda kao procesnih struktura. Ono što Filip Tag zagovara je jednostavno holistički, interdisciplinarni pristup analizi popularne muzike, pristup zasnovan na temeljnom proučavanju dijalektičkih odnosa između muzičke strukture, njene koncepcije, produkcije, prenosa, recepcije i njenog društvenog značenja,

upotrebe i funkcija (Tag, 1987: 286). Shodno tome, pri razmatranju semiotičkog značenja *popularnih songova novog talasa* implementiranih u film, potrebno je primeniti Tagov interdisciplinarni pristup, jer se jedan novotalasni song ne može razumeti bez percepcije njenog društvenog značenja, kao i same muzičke i tekstualne strukture.⁷⁹

Ovako postavljen koncept određivanja muzičkog koda je primenljiv u popularnoj muzici, sa tim da se mora uzeti u obzir i kulturni, ideološki, identitetski kod pri potpunom dijalektičkom sagledavanju i analizi muzike. Sva razmatranja u razumevanju i definisanju muzike i njenog značenja se mogu primeniti i na filmsku muziku. Razlika u značenjskom definisanju između popularne muzike i ostalih žanrova u odnosu na filmsku muziku je ta, što se muzika u filmu vezuje za slike, scene i dijaloge koji čine taj filmski narativ, te je potrebno uskladiti kodove koji čine muziku u filmu sa strukturom samog filma. Često je i ovako postavljen koncept na nivou apstrakcije i uvek je potrebno pronalaziti nova sredstva i alate da bi se razjasnilo značenje muzike u filmu.

Na naučnoj konferenciji u Beogradu⁸⁰, Irena Alparte (Irena Alparyte) sa litvanske Akademije muzike i teatra, je istakla ulogu melodije kao atributa identiteta brenda. Tu simboliku koju prouzrokuje određena melodija je autorka objasnila putem ličnih iskustava u vezi sa određenim projektima. Ona smatra da se akustični elementi obično koriste u današnjem razvoju brenda. Akustična rešenja vizuelnog identiteta brenda nazivaju se audio logotipom, kada je određeni proizvod prepoznatljiv pomoću zvuka logotipa. Ovaj audio logotip može postati sastavni deo doslednog dela strategije brenda, a nakon eksperimenata sprovedenih sa učenicima, može se videti kako se različiti vizuelni materijal doživljava drugačije. Srđan Atanasovski, član Akademije nauka i umetnosti, Instituta za muzikologiju, bavio se izazovima

⁷⁹ Hermeneutičko-semiotička metoda na osnovu analize Filipa Taga, u stvari odabir zvučnog objekta kao reifikacije kanala, je prvo metodološko sredstvo u dijalektičkom upoređivanju. Takvo dijalektičko ili intersubjektivno upoređivanje će pomoći da se razreši zagonetka analize određene muzike, upotrebom druge muzike umesto reči kao metajezika za muziku. Ako se analitički pristup koji uspostavlja konzistentnost odgovora na isti predmet analize, koji je izvršen kod određenog broja ispitanika naziva dijalektički, onda je dijalektički pristup onaj koji uspostavlja sličnosti u muzičkoj strukturi između predmeta analize i druge muzike (Tag 1987: 290).

⁸⁰ Na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, odnosno na Muzičkoj akademiji je od 8–10. novembra 2013. godine, održana konferencija pod nazivom „Muzička teorija i analiza: semiotika muzike posle 40 godina”, na kojoj su svoja zapažanja predstavila devet istraživača iz Nemačke, Italije, Španije, Francuske i Srbije. Konferencija je održana pod pokroviteljstvom Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije. Imena predavača: Mario Baroni (Università di Bologna), Michel Imberty (Université Paris X, Nanterre), Carlo Jacoboni (Università di Modena), Herbert Schneider (Universität des Saarlandes), Anna Rita Addessi (Università di Bologna), Anica Sabo (Univerzitet umetnosti u Beogradu), Jan Philipp Sprick (Hochschule für Musik und Theater Rostock), Ana Stefanović (Univerzitet umetnosti u Beogradu), Ivana Vuksanović (Univerzitet umetnosti u Beogradu).

i novim informacijama u pravljenju muzičkih praksi, kao i afektivnim zaokretima u kulturološkim studijama i semiotičkim modelima muzičkog istraživanja. Teorija afekta, razvijena uglavnom tokom dvehiljaditih godina i delimično inspirisana istraživanjima o emocijama i telu sprovedenim u feminističkoj i kvir teoriji, prihvatila je neke od pomenutih autora kao proročke. Kako bi pokazao kako ova ispitivanja koja su izmakla domenu semiotike mogu transformisati naše interpretacije muzičke prakse, autor će se posebno osvrnuti na slučaj često proučavanog pitanja nacionalizma i muzike u Srbiji na kraju *dugog devetnaestog veka*. Ispitujući prakse srpskih zborovskih društava i stvaranje domaće muzike, Srđan Atanasovski će pokazati kako nacionalizam funkcioniše ne prenošenjem poruke, već korišćenjem potencijala da se muzika stvara u određenim materijalnim situacijama.

Mario Baroni (Mario Baroni), Rozana Dalmonte (Rossana Dalmonte) i Karlo Jakoboni (Carlo Jacoboni) su predstavili afektivne postupke u muzičkoj gramatici. Ovi autori su još u ranijim radovima predstavili tezu da metappravila ograničavaju izbor nekih gramatičkih pravila i naglašavaju druge, a za konkretne primere metappravila, odnosno emocionalnih, koristili su primere arija iz italijanskih opera osamnaestog veka. Za proučavanje emocije uzeli su u obzir teorije Patrika Juslina i drugih, posebno vezu između strukturalnih karakteristika muzike i emocionalnih reakcija slušalaca. U našem repertoaru implicitni emotivni odgovori su potpuno jasni, temeljeni na dramaturškom zapletu, značenju tekstova i kulturnim konvencijama opere osamnaestog veka. Opšti opis konvencijskih operacija može se naći u izvornim studijama kao i u današnjim muzikološkim studijama. Jedan od njihovih ciljeva je da predlože naučnu tekstualno-muzičku analizu repertoara, a samim tim i precizniji opis sadržaja takvih konvencija. U sveobuhvatnoj analizi otkrili su da su metappravila svake od tri strasti izgledala slično kod svih razmatranih muzičara, osim očigledno različitih stilova kompozitora. Drugi značajan rezultat tiče se mehanizma rada metappravila. Dobijeni afekt nikada nije posledica ponašanja pojedinog parametra: on je posledica istodobnog dejstva nekolicine parametara za koje svaki upravlja njegovo metappravilo. Rezultati ovih autora predstavljenih na naučnoj konferenciji pokazuju da je predložena metodologija odgovarajuća i tačna u pogledu upotrebe muzičke gramatike u cilju postizanja afektivnih rezultata⁸¹.

Kako bi se zapravo mogla primeniti semiotika na filmsku muziku i *popularni song*, može se videti na primeru filma *Prljavi ples* (*Dirty Dancing*, Emil Ardolino, 1987), u kome *romantični song I've Had time of my life*, mejnstrim zabavnog žanra označava ceo film. Ovaj

⁸¹ Očigledno da se dvanaest arija ne može smatrati dovoljnim za proučavanje tako složenog predmeta: to je istraživanje zamišljeno jednostavno kao pilot-istraživanje.

popularni song bi se mogao shvatiti kao označitelj, imajući u vidu veselu i pokretnu melodiju u srednjem tempu sa ljubavnim tekstom koji izvode jedan muški i jedan ženski vokal (što bi moglo da se definiše i kao ljubavni par u filmu). *Označeni* bi trebalo da bude glavni akter filma Džoni koga je glumio Patrik Svejzi (Patrick Swayze), iz razloga što u tekstu pesme prepoznajemo njegov život, kao i žal za propuštenim šansama koje uspeva da nadoknadi zajedno sa svojom plesnom partnerkom Bejbi (Jennifer Grey). U filmu *Titanik* (*Titanic*, James Francis Cameron, 1997), *popularni song* *My Heart Will Go On* koji izvodi Selin Dion (Céline Dion), romantična je i tužna balada u zabavnom žanru sa sporim tempom. Ova popularna pesma takođe predstavlja celokupan narativ filma, a označava glavnu junakinju Rouz (Kate Elizabeth Winslet), koja se tokom putovanja brodom Titanik zaljubljuje u Džeka Dosona (Leonardo Di Caprio). Njihovu ljubav prekida njegova smrt nakon brodske nesreće, te se poruka pesme može shvatiti kao njena tuga prema mladiću i borba u svom srcu da nastavi život dalje. Slična zapažanja se mogu videti u filmovima *Čarobnjak iz Oza* (*The Wizard Of Oz*, Victor Fleming, 1939), u kome dominira *song* *Over the Rainbow* koji izvodi Džudi Garland (Judy Garland), *Doručak kod Tifanija* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) sa *songom* *Moon River*, *Zgodna žena* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990) sa istoimenim *songom* koga izvodi Roj Orbison (Roy Orbison), kao i mnogi drugi popularni primeri.

U nacionalnoj kinematografiji novijeg datuma za odnos semiotike filma / semiotike filmske muzike značajan je film *Kralj Petar Prvi* (Petar Ristovski, 2018). Originalnu muziku za film i seriju komponovao je Miodrag Cicović, a posebno mesto zauzima poslednja scena, u kojoj kralj Petar, koga glumi Lazar Ristovski, peva *song* *Tamo daleko*, izmučenim, hrapavim i jedva čujnim glasom. Ovim *songom* reditelj je maestralno označio stradanje i patnju srpske vojske koja se povukla iz porobljene zemlje, a tekst se odnosi na čežnju za rodnom krajem. U tri ravni slike, melodije i teksta, *song* inspiriše patriotska osećanja i višeznačno gledaoce povezuje sa nacionalnim identitetom. Film *Klip* (Maja Miloš, 2012), najvećim delom oslanja se na već postojeće *songove* turbo-folk žanra. Ovaj popularan muzički žanr je sinonim za razuzdane žurke u kojima konzumenti koriste alkohol i narkotike, na koje se oslanja i radnja ovog filma. Maja Miloš je semiotiku turbo-folka kao označitelja, iskoristila da označi filmski narativ, a u isto vreme turbo-folk žanrom je osmislila karakterizaciju glavnih aktera u filmu.

Karakterizacija likova pomoću muzike je vidljiva i u filmu *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*), gde se Kjubrik služi muzikom kao narativnim sredstvom, a teoretičarima pruža primer zanimljive primene znaka i simbola kada je u pitanju filmska muzika. Naspram Kjubrikovog opusa, a zajedničkom delatnošću popularne melodije i teksta, stoji jasno označen karakter glavnog junaka domaćeg filma *Nacionalna klasa*, gde je u početnoj sceni tekstom

popularnog *songa Flojd*, reditelj opisao karakter glavnog junaka Branu (Dragan Nikolić). Ovo nas upućuje na Ekova razmatranja o tome da je često za razumevanje značenjskih aspekata (filmske) muzike recipijentu neophodno predznanje ili usvojen muzički kulturni kod određenog društva i podneblja. U tom smislu i delovanje znaka u kontekstu filmske muzike može biti tumačeno kao osnova za stvaranje *kulturnih jedinica*, čija je osnova predznanje o određenoj melodiji, prepoznavanje muzičkog kulturnog koda i dalje višeslojno povezivanje sa društvenim, umetničkim i kulturnim identitetom, o čemu će biti reči više u narednom potpoglavlju.

2.4. Kulturni i društveni identitet u Jugoslaviji: filmsko/muzička perspektiva

Definisanje pojma *identitet*, jedan je od trajnih izazova društveno-humanističkih nauka, koje aktivno učestvuju u razjašnjavanju ovog termina. Klasična razmatranja (individualnog i kolektivnog) *identiteta* polaze od tumačenja „kako se shvata individualna egzistencija u odnosu na društveni kontekst i da li je ovaj samo spoljašnji okvir za kolektivnu interakciju” (Golubović 1999: 13)⁸². U svojoj studiji *Cultural Identity* (2017), Nuša Grejman Simpson (Nyasha Grayman Simpson) smatra da je *identitet* kulturološka konstelacija, kompleksno izgrađen sistem koji se prenosi međugeneracijski. Shvaćena kao sistem stvaranja i prenošenja znanja, *kultura* je sastavljena od kolektivnih „priča o istoriji” (od engleske reči *history*) i sastoji se, dodaje Grejman Simpson, od određene ontološke (razumevanje prirode stvarnosti), epistemološke (načina spoznaje stvarnosti i istine), aksiološke (standardi vrednosti) i teleološke (namenske) orijentacije. Takođe, *kultura* propisuje opšteprihvaćene uloge i norme ponašanja, obrasce komunikacije i afektivnost, dok je *identitet*, prema mišljenju Grejman Simpson, „senzacija i percepcija osobenosti” (Grayman Simpson, 2017: 2). Uzeto zajedno, *kulturni identitet* se može smatrati vezom kroz koju je integrisana nečija senzacija i percepcija sopstva sa međugeneracijskim prenosom kulturnog, umetničkog, istorijskog, ontološkog, epistemološkog, aksiološkog i teleološkog sistema smisla. Stoga, studije *kulturnog identiteta* su multidisciplinarnе i umrežene sa mnogim sferama istraživanja, iz kojih proizlaze: 1) kulturna samokategorizacija, 2) kulturni narativi, 3) centralnost kulturnog identiteta, 4) istaknutost kulturnog identiteta, 5) kulturne uloge, 6) donošenja kulturne uloge i 7) privatno i javno kulturno poštovanje.

⁸² Za identitet posebnu važnost imaju osećanja pripadnosti i autonomije, koji za Zagorku Golubović na prvi pogled stoje u međusobnoj negaciji. Ipak, pripadanje zajednici koje se ogleda u grupnoj solidarnosti i simbiozi sa drugim članovima zajednice, kao i podržavanje zajedničkih vrednosti, ne isključuje autonomiju ličnosti. Drugim rečima, kolektivni identitet nužno ne uzrokuje asimilaciju ličnosti već učestvuje u procesu individualizacije i kreiranja personalnog identiteta. Identiteti se konstruišu u odnosu na psihološko-kulturne reference koje prevladavaju u širim ili užim društvenim grupama, kao što su kulturni kod i vrednosni sistem, religija, ideologija, pogled na svet, grupne norme, kulturne namere, kognitivni sistem, te i psihološke crte i mentalitet.

Kulturni identitet, mišljenja je Lustig (Myron Lustig), odnosi se na osećaj pripadnosti određenoj kulturi ili grupi, a kao proces uključuje učenje i prihvatanje tradicija, nasleđa, jezika, muzike, religije, obrazaca razmišljanja, kao i principa društvenih struktura jedne kulture. Internalizujući verovanja, vrednosti, norme i društvene prakse svoje kulture, pojedinci ili grupe (manje ili veće) kojima pripadaju, identifikuju se sa tom kulturom (Lustig, 2013). Drugi istraživači opisuju kulturni identitet kroz njegove sadržaje i vrednosti, vodeće principe, smislene simbole i životni stil koji pojedinci dele sa drugima (unutar ili van prepoznatljivih grupa). Paralelno, najveći deo studija iz ove oblasti ne razmatra *kulturni identitet* kao teorijski konstrukt na polju međukulturalne psihologije, umesto toga, izveštavajući o *društvenom identitetu* (Boski, Strus and Tiaga, 2004). Identifikacija sa društvenim i kulturnim identitetima se odigravala i u slučaju filma i muzike, jer publika često usvaja identitet predstavljen putem filma ili imidž nekog muzičkog izvođača popularne muzike. Analizirajući društveni identitet, Artur Blum (Arthur W. Blume) se osvrće na *etnički identitet* i piše da je etnički identitet često promenljiv, čak i među ljudima koji se na njega pozivaju. Važno je napomenuti da se pripadnici *manjinskih grupa* ne oslanjaju uvek na samo taj identitet, već da se on često hibridizuje i asimiluje. Nesklad nastaje kada ih drugi isključivo identifikuju kao pripadnike manjinskih grupa, stvarajući disonancu između stereotipnih i individualnih verovanja o etničkom identitetu i društvenim uverenjima (Blume, 2013). Pojam *manjinske grupe* u kulturi i umetnosti može imati i drugačije značenje, recimo u prepoznavanju *pank pokreta* sedamdesetih ili *novotalasnom* pokretu osamdesetih, koji su se u jednom trenutku asimilovali i prerasli u glavne tokove kulture, da bi se vremenom (brže ili sporije) opet vratili u granice manjinskih kulturnih grupacija.

Čini se da postoje različita gledišta u pogledu *kulturnog* i *društvenog identiteta*, gde je kulturni identitet razmotren kao identitet zajednice (u smislu kulturne sredine) i sličan je politici identiteta, a ponekad se i preklapa s njom, navodi Aniko Imre (Aniko Imre) u knjizi *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe* (2009). Pored toga, smatra ona, kulturni identitet se može definisati kao mreža kroz koju su posredovani svi kulturni identifikatori i norme jedne zajednice. Različiti kulturni identifikatori kreću se od teritorije, nacije, istorije, muzike, hrane i jezika, preko verskih uverenja i etničke pripadnosti, do pola, rase i seksualne orijentacije. Na mestima kao što su Sjedinjene Američke Države, Kanada ili Australija, gde postoji velika etnička raznolikost, društveno jedinstvo i identitet se prevashodno zasnivaju na zajedničkim kulturnim vrednostima, socijalnim normama i društvenim uverenjima. Međutim, polemički stavovi o kulturnom identitetu upozoravaju na uticaj medija, kroz koje se ne stiču trajna znanja i ponašanja, već se društvene norme samo

imitiraju, zbog čega sve češće kulturni identitet postaje stvar trenutka ili globalnog trenda. Gubljenje postojećih spona kulturnog i društvenog identiteta, zapaža se i u komunikacijskim i jezičkim obrascima, koji u medijima nedovoljno promoviraju identitetske veze sa kulturnom tradicijom i društvenom istorijom⁸³.

Odnos jugoslovenske muzike i identiteta predmet je analiza brojnih istraživača, u čijem okviru Marija Ćirić u knjizi *Vidljivi prostor muzike, superlibretto – govor muzike u filmu* (2014) analizira, blisko temi ovog rada, filmsko/muzičku perspektivu kulturnog i društvenog identiteta, izdvajajući primer muzike u filmu *Nacionalna klasa*. Ona navodi da muzika u ovom filmu „nije, kako je to uobičajeno, introdukcija u kinematografska zbivanja” (Ćirić 2014: 135), već povod za širu društvenu analizu. U studiji *Filmska muzika u SFRJ – između politike i poetike* (2016), autorka Maja Vasiljević analizira filmsku muziku u Jugoslaviji šezdesetih godina dvadesetog veka, kao i orijentaciju kompozitora. Sa tim u vezi ona primećuje da su u ovom referentnom periodu filmska ostvarenja bila značajan faktor u konstrukciji društvenog i kulturnog identiteta SFRJ, kao i da je status filmske muzike i njenih autora dobijao na značaju. Promocija kulturnog identiteta kroz muziku ogledala se u heterogenosti – od upotrebe spletova narodnih igara kao simbola narodnog zajedništva, do eksperimentalnih zvukovnih stremljenja u prikazima stradanja jugoslovenskih naroda tokom rata, do *crnotalasnih* prizora seksualnih i drugih sloboda. Najveći uticaj na jugoslovenski kulturni identitet Vasiljević svakako prepoznaje kroz popularnu muziku, koji je nastavio da se održava i nakon raspada zajedničke države „u jednom imaginarnom prostoru” (Vasiljević 2016: 8). *O jugoslovenskoj muzici bez Jugoslavije* (2016) i održanju veze sa jugoslovenskim kulturnim identitetom u vremenu nakon njenog raspada, piše i Ana Petrov. Ona navodi da je zahvaljujući čvrstoj vezi sa identitetom, jugoslovenska popularna muzika „nadživela zemlju u kojoj je nastala” (Petrov 2015: 5), kao i da nove generacije koje nemaju iskustvo kolektivnog identiteta te zemlje, prihvataju popularnu muziku tog vremena kao deo postjugoslovenskog identiteta, integrišući diskurs o muzici kao *univerzalnom identitetskom jeziku*. Pozivajući se na tekst hrvatskog rok novinara Ante

⁸³ Određen skup ljudi često igra ulogu u smislu načina ponašanja koje propisuje određena kulturna grupa (Simpson, 2017). Istraživači kulturnog identiteta, posebno, zabrinuti su u kojoj meri zapravo pojedinci nalaze kvalitete i atribute povezane sa specifičnim kulturološkim ulogama, samoopisnim (npr. religioznost), kao i stepene do kojih pojedinci preuzimaju propisanu kulturnu ulogu ponašanja u svakodnevnom životu (npr. molitva). Stepene ponašanja koje pojedinci usvajaju iz propisivačkih kulturoloških uloga nazivaju se donošenjem uloga. Aktuelno opštekulturno teorijsko razmišljanje identiteta predlaže veze između visokog stepena kulturnog identiteta centralnosti, donošenja propisanih ponašanja u kulturološkoj ulozi i pozitivnog psihološkog ishoda, indikatora. Empirijska istraživanja i dalje podržavaju ovu logiku (Simpson, 2017).

Perkovića⁸⁴, Petrov smatra da je „popularna muzika u Jugoslaviji zapravo transjugoslovenska tvorevina koja je jedina preživela raspad zajedničke države” (Petrov 2016: 115). Ova teza Ane Petrov da su se brojni Jugosloveni formirali u duhu filmsko/muzičke perspektive razvoja te zemlje, daje na značaju ideji ovog rada da su jugoslovenska kinematografija i muzika (popularna i filmska), zapravo neizostavni elementi za razumevanje društvenog i kulturnog identiteta u SFRJ.

Danijel Gulding (Daniel J. Goulding) predstavljajući razvoj jugoslovenske kinematografije u knjizi *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001* (2002) piše da su prvi posleratni filmovi uglavnom veličali ideje revolucije i izgradnje socijalističkog društva. Kao sledeću etapu razvoja Gulding uzima dekadu od 1950. do 1960. godine, kada se broj filmova povećao, kao i njihova žanrovska diversifikacija, ali su tek šezdesete, sedamdesete i osamdesete, piše autor, donele raznolikost i izlazak na međunarodnu scenu, činioce koji su bili presudni za formiranje jugoslovenskog kulturnog identiteta. U knjizi *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* (2012), istoričarka Radina Vučetić ističe da razmišljanja o Jugoslaviji i njenom razvoju kinematografije (iz različitih pozicija i namera) dovode do zaključka da je kulturni identitet te zemlje bio vezan za emancipaciju i modernizaciju svih jugoslovenskih naroda, u najvećoj meri kroz kulturu i umetnost. Kao jedan od ključnih trendova u tom procesu ona analizira uticaj američke popularne kulture na jugoslovensku kulturu i društvo. Tragovi jugoslovenske kulturne snage, za Vučetić oličeni u filmu i muzici koji su u to vreme bili deo evropskih i svetskih kulturnih trendova, prisutni su i danas u svim samostalnim, iz nje nastalim, državama. Tokom uspona socijalističkog modernizma u Jugoslaviji, društvena kritika delimično je suzbijana u filmovima Živojina Pavlovića, Dušana Makavejeva, Aleksandra Petrovića ili Želimira Žilnika, koji se i danas gledaju i analiziraju u duhu zajedničkog postjugoslovenskog kulturnog prostora i identiteta. U knjizi *Istorija Jugoslavije u 20. veku* (2004), Mari Žanin Čalić smatra da je konstruisanje jugoslovenskog kulturnog identiteta nesumnjivo bilo rezultat složenih istorijskih uslova i najozbiljniji modernistički poduhvat na ovim prostorima do danas, kao i da „nijedna evropska zemlja nije bila toliko živopisna, raznolika i komplikovana kao što je to bila Jugoslavija” (Čalić, 2004). Razmatrajući dalje perspektive odnosa kulturnog identiteta i filma, Nevena Daković ističe da je „film još jedna od medijski posredovanih komunikacija

⁸⁴ Ante Perković je jugoslovensku popularnu muziku nazvao „sedmom republikom” nastalom u toku postojanja zajedničke države i definisanom kao „imaginarni prostor” koji je određen samim zvukom.

koja aktivno učestvuje u tvorbi osećanja nacionalnog zajedništva” (Daković 2008: 37). Otuda traganje za odgovorima o mnogim identitetskim pitanjima u studijama filma:

„pretpostavlja bavljenje filmskom konstrukcijom identiteta (regiona, nacije, kulture) ostvarenom stilskim, tekstualnim (akcentovani tekst) konstituentima, žanrovskim obrascima, narativnom strukturom i agensima (TG stranca i došljaka), tipskim slikama (heterostereotip ili autostereotip) čija priroda odgovara suštinski nestabilnom i multikulturnom identitetu Balkana” (Daković 2008: 20–21).

Kolin Evers (Colin Evers) i Mark Mason (Mark Mason) razmatraju pitanja nacionalne kulture u modernim društvima, navodeći da iako je u predmodernim društvima identitet mogao da se konstruiše u smislu teritorijalne, plemenske, etničke ili verske pripadnosti, sa formiranjem nacionalnih država, ovi identiteti su postepeno ustupili mesto *nacionalnom kulturnom identitetu* (Evers/Mason, 2010)⁸⁵. Nacija i kultura često su povezani u komparativnim istraživanjima koja pokušavaju da identifikuju brojne kulturne obrasce i faktore, zbog čega se ova dva teoretičara okreću pitanju značenja *nacionalne kulture*, smatrajući da *nacionalni identitet* ne određuje samo zamišljenu zajednicu, već da nacionalni identitet i kultura imaju suštinski uticaj i stvarne društvene implikacije.⁸⁶ Pitanja nacionalnog identiteta razmatrali su, između ostalih, i Entoni Smit (Anthony D. Smith) i Benedikt Anderson (Benedict Anderson), koji smatraju da su osnovna obeležja nacionalnog identiteta u domenu istorije i kulture, zajedničkih mitova i sećanja, a da se nacija može definisati kao:

„imenovana ljudska populacija sa zajedničkom istorijskom teritorijom, zajedničkim mitovima i istorijskim sećanjima, zajedničkom masovnom, javnom kulturom, zajedničkom ekonomijom i zajedničkim zakonskim pravima i dužnostima svih pripadnika” (Smit 2010: 29–30).

⁸⁵ Sve nabrojane vrste identiteta se mogu primeniti na SFR Jugoslaviju kao jedinstveni prostor sa različitim etničkim, regionalnim i religijskim identitetima, te u nekim slučajevima očuvanim plemenskim obrascima.

⁸⁶ Evers i Mason izdvajaju pitanje mere u kojoj su nacionalni identiteti zaista ujedinjeni, koherentni, dosledni i homogeni, kao i da je često povezan sa negativnim aspektima kao što su rasna segregacija, isključivanje žena iz patrijarhalnih normi, i klasna podeljenost (Mason i Evers, 2010).

Kada govorimo o vezi nacionalnog identiteta sa filmsko/muzičkom perspektivom (filmom, filmskom muzikom i *popularnim songom*), u svetskim okvirima najzapaženiji je primer kinematografije u Indiji, najpre zbog brojnosti proizvedenih filmova, a zatim i zbog višemilionske publike. Specifičan *bolivudski stil* sinonim je za muzičke filmove koji mešaju različite žanrove (mjuzikl, komediju, romansu, melodramu, akciju), plesne koreografije (moderne i tradicionalne), a uspeh i prepoznatljivost filma zavisi od *muzičkih songova* i plesaćkih numera. Takođe, primeri afirmacije nacionalnog identiteta u korelaciji filma i filmske muzike su španski film *Visoke potpetice* (*Tacones lejanos*, Pedro Almodovar, 1991) i *song Godina ljubavi* (*Un ano de amor – Luz Casal*) ili film *Desperado* (*Desperado*, Robert Rodriguez, 1995) u kome se izvodi *rančera*⁸⁷ kojom autor popularizuje meksički nacionalni identitet. Možemo reći da gledajući ove filmove i slušajući muziku u njima, gledaoci sa velikom pažnjom mogu razumeti kulturni identitet ovih naroda. U jugoslovenskoj kinematografiji, reditelj Emir Kusturica je u saradnji sa kompozitorom Goranom Bregovićem promovisao romsku muziku i kulturu u filmu *Dom za vešanje* (1988).

Stjuart Hal (Stuart Hall) govori o nacionalnom identitetu u odnosu na njegovu reprezentaciju, zbog čega se *biti* Jugosloven, Namac, Italijan ili Englez u relaciji sa pripadajućom nacionalnom kulturom predstavlja kao skup reprezentacionih značenja. Iz toga sledi da nacija nije samo politički entitet, već nešto što proizvodi *sistem značenja kulturne reprezentacije*. Građani nisu samo pripadnici nacije, oni učestvuju u *ideji nacije* koja je predstavljena njenom *nacionalnom kulturom*. Nacionalne kulture grade identitete stvarajući značenja o *naciji* sa kojima možemo da se poistovećujemo, a koja su „sadržana u pričama koje su o njemu ispričane, sećanjima koja vezuju njegovu sadašnjost sa prošlošću i slikama koje su od nje konstruisane” (Hal 1994: 292–293). Nakon Drugog svetskog rata u Jugoslaviji se stvarao identitet na osnovu ideje o *bratstvu i jedinstvu*, kao i sećanju na Narodnooslobodilačku borbu. Brojni partizanski ratni filmovi tematizuju ovu ideju, kao i patriotske i rodoljubive pesme koje slave borbe i pobeđe partizana i komunista. Do početka osamdesetih godina njihova produkcija značajno opada, jer su sa novim trendovima došle i nove teme i autori.

Teoretičarka studija filma Nevena Daković u knjizi *Balkan kao (filmski) žanr* (2008), pojam nacionalnog identiteta analizira kroz okvir balkanske kinematografije, specifično kulturni prostor Jugoslavije (tokom i nakon njenog postojanja). Autorka primećuje da su jugoslovenski, postjugoslovenski i balkanski identitet vezani uz istraživanje nacionalnog

⁸⁷ *Cancion ranchera* je žanr tradicionalne muzike Meksika i datira iz godina pre Meksičke revolucije. Izvode je marijači muzičke grupe, a *rančere* se danas sviraju u gotovo svim regionalnim meksičkim muzičkim stilovima, oslanjajući se na tradicionalnu muziku (Brenner 1996: n.pag).

identiteta i teorije reprezentacije nacije, kao i da sama istorija regionalnih nacionalizama otežava debatu o jugoslovenskom i balkanskom filmu. Pozivajući se na brojne teoretičare i studije, kao i na njihova razmatranja identiteta, ova autorka smatra da su uprkos (formalnim) regionalnim podelama i kulturnim razgraničenjima, kinematografija i film područje značajnog ukrštanja i dodirivanja identiteta. Takođe, evoluciju balkanskog filmskog žanra vidi kroz proces premeštanja ovog kulturnog prostora sa periferije ka centru, kao i identitetskim pomeranjem pozicije Balkana ka zajedničkom evropskom prostoru, kulturi i identitetu. U tom smislu specifična balkanska kultura je prepoznatljiva kao regionalna, nadnacionalna, transnacionalna kategorija i posledica je „spontanog dnevnog i drevnog kulturnog i drugog prožimanja” (Daković 2008: 30). Daković zapravo ukazuje na kompleksnost kulturnog identiteta Balkana, polazeći od Konfučijeve izreke *Da razumeš mesto, moraš razumeti muziku koja se tamo sluša*, koju daje u verziji *Da bismo razumeli mesto, potrebno je pogledati filmove*. Objedinjeno sagledane ove dve misli spajaju elemente koji čine osnov ovog rada – *film* i *muziku* u korelaciji sa *kulturnim identitetom*.

Uvidom u problematiku klasifikacije identiteta, postaje jasno da je veoma teško ili gotovo nemoguće striktno klasifikovati identitete i na taj način ih definisati. Svaki od identiteta prethodno navedenih se mogu sagledavati iz nekoliko različitih pozicija, različitih naučnih disciplina, a poseban problem predstavljaju derivati ranije mapiranih identiteta. Postoji mnoštvo izvora identifikacija; neki nestaju, dok se drugi stvaraju⁸⁸. Autori koji u svom fokusu imaju problem identiteta stvaraju kategorizacije za potrebe svojih radova te je teško i reći da postoji jedna, u velikom delu prihvaćena, kategorizacija. U naučnim radovima se govori o individualnom i kolektivnom identitetu, ličnom i društvenom identitetu, posebnom i grupnom identitetu, kulturnom i političkom identitetu, modernom i postmodernom identitetu, regionalnom (Huntington 2007: 25), državnom identitetu, religijskom i laičkom identitetu, seoskom i urbanom identitetu (Huntington 2007: 12), nacionalnom, podnacionalnom i transnacionalnom identitetu (Huntington 2007: 110, 111, 289), rasnom, kulturnom i etničkom, rodnom, transrodnom, seksualnom i telesnom identitetu⁸⁹. Za ovaj rad razmatranje različitih

⁸⁸ Džon Terner (Johna Turnera) precizira kako ljudi tumače sopstvenu poziciju u različitim društvenim kontekstima i kako to utiče na njihovu percepciju drugih (npr. *stereotipizacija*), kao i na njihovo sopstveno ponašanje u grupama (npr. *društveni uticaj*). Te razrade predstavljaju teoriju samokategorizacije ili teoriju društvenog identiteta grupe. Teorija samokategorizacije i teorija društvenog identiteta zajedno se mogu nazvati pristupom socijalnog identiteta.

⁸⁹ Ovakva vrsta identiteta se navodi u delima koja se bave *queer* teorijom.

identiteta nije od presudne važnosti, iako filmsko/muzička perspektiva konceptualno nudi veliki broj različitih društvenih identiteta, već je relevantan način na koji popularna kultura kroz filmsko/muzičku perspektivu deluje na formiranje identiteta kroz socijalno zblizavanje. U odvojenim studijama Henri Tajfel (Henri Tajfel) i Džon Tarner (Johna Turnera) socijalni identitet smatraju ishodom tri procesa (socijalna kategorizacija, socijalno poređenje i socijalna identifikacija). Socijalni identitet se može definisati kao pripadnost pojedinca određenim grupama, koje povezuju zajednička znanja, iskustva, ukusi, stilovi, emocionalne i vrednosne osobenosti⁹⁰. To je omogućilo postojanje različitih supkulturnih grupa osamdesetih godina u Jugoslaviji, kakve su bile pankeri, šminkeri, metalci i drugi, čiji su članovi formirali identitet na muzičkim žanrovima kao kulturnim pokretima. Dakle, na osnovu Tajfelove i Tarnerove analize identiteta, muzičko/kulturni pokret *novog talasa* se može posmatrati i kroz prizmu socijalnog identiteta.

Dok istoričari kao burne predstavljaju političke i kulturne događaje kasnih šezdesetih godina i ranih sedamdesetih godina (studentske demonstracije, *crni talas*), za svakodnevni život Jugoslovena to su bile zlatne godine obeležene iluzijom prosperiteta na svim društvenim, ekonomskim i kulturnim poljima. Posle Drugog svetskog rata jugoslovensko društvo se intenzivno menjalo, što se najbolje videlo kroz industrijalizaciju, urbanizaciju, građenje filmskih i televizijskih studija, napredak obrazovnog sistema (razvijaju se muzičke i filmske škole, fakulteti, klubovi). Takav prosperitet bio je moguć, jer je iz istorijske, političke i kulturne pozicije:

„SFRJ bila pozicionirana istovremeno i kao ničija zemlja između (hladnoratovskih) blokova podeljene Evrope i kao most između Istoka i Zapada. Nikada nije bila, u potpunosti, zaklonjena i zatvorena iza 'gvozdene zavese', niti je nekritički prihvatala zapadni uticaj, već je uspevala da ostane teritorija na kojoj se sreću i mešaju različite kulture i društveni modeli” (Daković/Milovanović 2015: 183–198).

⁹⁰ Julija Bejker (Julia Becker) iz perspektive socijalnog identiteta posmatra stabilne hijerarhijske odnose u društvu. Utičući na promenu svog društvenog položaja, pojedinci ili grupe mogu menjati hijerarhijske odnose koji postaju nestabilni i propusni. Bejker u knjizi *Confronting Prejudice and Discrimination* (2019) smatra da je istraživanje o društvenom identitetu pružilo dovoljno dokaza za vezu između društveno-strukturalnih uslova i povezanih razmišljanja (individualna mobilnost u odnosu na način društvene promene), grupne identifikacije i namere ponašanja. Pored toga, pokazano je da društveni sistemi koji podstiču jednu vrstu (pojedinačnog ili kolektivnog) odgovora teže inhibiraju drugu. Na primer, pokazalo se da pojedinačni pokušaji mobilnosti (napuštanje nečije ugrožene grupe) smanjuju grupnu identifikaciju i smanjuju namere kolektivne akcije.

U tekstovima *Iskušnja socijalističkog raja* (2012) Miroslave Malešević i *Fragmenti jugoslovenske socijalističke modernosti 1970-ih* (2017) Ildiko Erdei, predočene su moguće perspektive za razumevanje jugoslovenske socijalističke epohe i kulturnog identiteta koji se u njoj formirao. Analizirajući jugoslovenske komedije, u kinematografiji i televiziji, one navode da su se društveni i kulturni identitet socijalističkog društva očigledno oblikovali na ideji socijalne jednakosti, koja se očitavala od svakodnevnog života do različitih kulturnih i umetničkih formi (filmova, televizijskih serija, muzike, slikarstva, arhitekture i sl.). Dok Ildiko Erdei svoje zaključke izvodi na osnovu popularne jugoslovenske serije *Pozorište u kući* (Novak Novak), filmovi koje Miroslava Malešević bira za analizu, *Subotom uveče* (Vladimir Pogačić, 1957), *Ljubav i moda* (Ljubomir Radičević, 1960), *Zajednički stan* (Marijan Varda, 1960) i *Nema malih bogova* (Radivoje Lola Đukić, 1961), jugoslovensko socijalističko društvo prikazuju kroz humor i zapravo su, dodaje autorka, ogledalo stvarnosti i katalizator promena. Teme i likovi ovih filmskih komedija su značajan izvor za tumačenje epohe, jer:

„nastale ranih šezdesetih, ove komedije veoma slikovito opisuju i prate promene kroz koje je jugoslovensko društvo prolazilo u dve posleratne decenije, način na koji se prihvatanjem i širenjem konzumerističke kulture, menjala orijentacija, sistem vrednosti i u praksi postepeno napuštao socijalizam. [...] Nastajalo je jedno hibridno društvo, socijalističko po formi, a potrošačko po sadržaju, jedan specifični oblik socijalizma na jugoslovenski način” (Malešević 2012: 120).

Tumačenje jugoslovenske muzičko/filmske perspektive kulturnog identiteta može se sagledati i kroz muzičke izvođače i grupe, kao što su: *Azra*, *Ju grupa*, *Tajm*, *Smak*, *Teška industrija*, *Parni valjak*, *Idoli*, *Leb i sol*, *Ekatarina Velika*, *Električni orgazam*, *Kerber*, *Atomsko sklonište*, *Riblja čorba*, *Bijelo dugme*, koji su šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina učestvovali u konstruisanju *jugoidentiteta*. Takođe, glumci Milena Dravić, Beba Lončar, Neda Arnerić, Mira Furlan, Dragan Nikolić, Velimir Bata Živojinović, Ljuba Tadić, Rade Šerbedžija, su bili zvezde sa kojima se publika identifikovala. Još jedan važan segment bili su filmski festivali, kao što su *Filmski festival u Puli*, kao najprestižnija smotra domaćih filmova, čijim je otvaranjima u popularnoj pulskoj Areni prisustvovao predsednik Tito, i beogradski *Međunarodni filmski festival FEST*, koji je postao jedan od glavnih događaja u kulturnom životu Beograda, uz koga su odrasle mnoge generacije. FEST-ove premijere (oko

4000 filmova koji su ušli u istoriju svetske kinematografije) i gosti (ugledni evropski i svetski autori), omogućavali su Jugoslovenima susret sa različitim kulturnim identitetima. Takođe, jugoslovenski filmovi imali su zapažena pojavljivanja na najvećim evropskim festivalima u Kanu, Veneciji i Berlinu, gde se publika upoznavala sa jugoslovenskim kulturnim identitetom u filmovima *Vlak bez voznog reda* (Veljko Bulajić, 1959), *Skupljači perja* (Aleksandar Petrović, 1967), *Buđenje pacova* (Živojin Pavlović, 1967), *Nevinost bez zaštite* (Dušan Makavejev, 1968), *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969), *Sjećaš li se Dolly Bell* (Emir Kusturica, 1981), *Otac na službenom putu* (Emir Kusturica, 1985).

U oblikovanju kulturnog identiteta u Jugoslaviji posredstvom *popularnog songa* je učestvovao i festival *Takmičenje za pesmu Evrovizije*. Jugoslavija je na tom takmičenju učestvovala 26 puta od 1961. do 1992. godine i bila je jedina država iz Istočnog bloka koja se takmičila od samog početka održavanja festivala. Milioni Jugoslovena su rado gledali *Evroviziju* i navijali za izvođače koji su predstavljali Jugoslaviju, a tako je i danas. Većina kompozicija od kompozicija koje su predstavljale Jugoslaviju na *Pesmi Evrovizije* su postale veoma popularne kao što su: *Ne pali svetlo u sumrak* (Lola Novaković, 1962), *Gori vatra* (Zdravko Čolić, 1973), *Moja generacija* (Korni grupa, 1974), *Ne mogu otkriti svoju bol* (Ambasadori, 1976), *Džuli* (Danijel Popović, 1983), *Ćao amore* (Izolda Barudžija i Vlado Kalember, 1984), *Rok mi bejbi* (Riva, 1989; pobedila na *Pesmi Evrovizije*) i *Brazil* (Bebi Dol, 1991), kao poslednji predstavnik pre raspada SFRJ. Takođe, bilo je *songova* koji su nakon jugoslovenskog izbora postali veoma popularni iako nisu pobedili, kao što su: *Plavi anđeo* (Massimo Savić, 1989), *Princeza* (Dado Topić i Slađana Milošević, 1984) i druge...

Identitetsku tranziciju postkomunističkog medijskog pejzaža u istočnoevropskim zemljama i upliv medijske globalizacije prati Aniko Imre (Aniko Imre) u knjizi *Identity Games – Globalization and the Transformation of Media Cultures in the new Europe* (2009). Ona tvrdi da propast režima sovjetskog stila i prelazak postkomunističkih država u transnacionalni okvir ima presudne implikacije na *tranziciju identiteta* (kulturnog, medijskog, istorijskog, političkog...). Osvrćući se na uticaj prevashodno američkih medija i popularne kulture, Imre pronalazi s jedne strane kontinuitet, a s druge nesklad i praznine u iskustvima između poslednjih komunističkih i prvih postkomunističkih generacija u obrazovanju, kulturi, umetnosti i zabavi. Jugoslovenski kulturni prostor je i tokom vladavine komunizma, bio pod uticajem američke kulture, a ona se ogleda u konzumiranju dominantno američkih filmova i popularne muzike, o čemu je pisala Radina Vučetić. Sa globalnom amerikanizacijom kulture putem popularne kulture se slaže i Roko Dejvis (Rocio G. Davis) u knjizi *The Transnationalism of American Culture* (2012), ali treba imati u vidu, navodi on, da se paralelno odvija još jedan

proces – povratna sprega mešanja različitih kulturnih uticaja na američko društvo i „transnacionalizacija američke kulture” (Davis 2012: 1). Autor zapravo pronalazi parametre za definisanje onoga što bi se moglo nazvati *transnacionalnim identitetom*, što bi u širem smislu značilo razmišljanje o odnosima unutar i između nacija i nacionalnih kultura. U tom cilju predlaže tri pristupa razmatranju *transnacionalnog identiteta*: prvi se odnosi na usvajanje sličnosti i odstupanje razlika; drugi proizlazi iz komparativnog pristupa kako internih studija o Americi, tako i onih koje su radili teoretičari izvan Sjedinjenih Američkih Država; treće, metodološki pristup usvaja kritičke paradigme kao što su: multikulturalizam, postkolonijalizam, kosmopolitizam (Davis 2012: 1–3).

U *Mrežama identiteta* (2009) Branimir Stojković piše u kontekstu *međuidentitetskog sporazumevanja*, a termin identitet koristi da označi refleksivnu predstavu koju svaka individua ima o sebi samoj, a koja je oblikovana tokom procesa kulturne, etničke ili rodne socijalizacije. Identitet se praktično razvija tokom interakcije sa drugima, a u plejadu različitih identiteta Stojković dodaje i *civilizacijski identitet*, za koji objašnjava da je u bliskoj vezi sa *kulturnim kanonom*, odnosno da:

„sinteza civilizacijskog i kulturnog identiteta čini *kulturni kanon* – korpus kulturne baštine koji se smatra neizostavnim delom enkulturacijskog procesa, te tako ulazi u školske udžbenike i predstavlja neospornu osnovu svake nacionalne kulture. *Kulturni kanon* se određuje i na civilizacijskom nivou pa se tako govori o zapadnom kanonu koji sadrži vrhunska dela zapadnoevropske kulture (i umetnosti) i njime je definisana visoka kultura nasuprot popularnoj kulturi koja je sa jedne strane lokalna, a sa druge masovna i globalna (amerikanizovana)” (Stojković, 2009)⁹¹.

Identitet Zagorka Golubović sagledava sa antropološke strane i citira Klauusa Ofa (Claus Offe), navodeći da se identitet zasniva na uverenju da nacionalno osećanje nije dato niti urođeno, već je uslovljeno istorijskim, društvenim i političkim okolnostima. Nacionalni

⁹¹ Osim civilizacijskog, Branimir Stojković prepoznaje i zavičajni identitet, koji ima formativnu ulogu u oblikovanju pojedinca i situira se negde između primarnog (porodica) i sekundarnog (škola, mediji...) enkulturacijskog okvira. Za razliku od nacionalne kulture, zavičajna kultura je usmerena na regionalne i lokalne, autohtone vrednosti. Te vrednosti mogu činiti branu civilizacijskom uniformizmu i garancija su održanja kulturne raznolikosti, kako unutar nacija, tako i na evropskom tlu.

identitet se stvara istorijski sa razvojem nacije kao kulturne i političke zajednice⁹². Na pitanje da li je moderna nacija zasnovana na etničkoj osnovi, Golubović odgovara negativno, budući da se ona formira preko *formalnog državnog simboličkog univerzuma*, koji pojedincima i društvenim grupama pruža opšti okvir orijentacije u datoj političkoj zajednici (Golubović, 1999: 73–78). Raspad jugoslovenske države, koja je počivala na snažnim simboličkim vrednostima, doneo je preokret i dezorijentaciju. Aleksandar Janković se u svojoj studiji *Redefinisanje identiteta* (2017) u ovom kontekstu osvrće na film *Rane* (Srđan Dragojević, 1998), koji prateći prijateljstvo dvojice dečaka „prelama” identitetski preokret devedesetih godina u Srbiji, determinisan kriminalizacijom društva, ratnim zbivanjima, sankcijama i urušavanjem kulturološkog sistema vrednosti. U daljem istorijskom toku posle dvehiljaditih i veze srpske kinematografije i identiteta, Janković navodi da su filmovi uglavnom mizantropski i nihilistički, a tek nekolicina odstupa od ovog diskursa, kao što je to slučaj sa filmom *Montevideo, Bog te video* (Dragan Bjelogrić, 2011). Vrlina Bjelogrićeovog filma, smatra Janković, zapravo je pozivanje na patriotska osećanja i identitet između dva rata, kao i mera kada je u pitanju nacionalni i istorijski kontekst (Janković 2017: 63–70).

O značaju filma i muzike u kreiranju kulturnog identiteta govore i saznanja Vesne Perić u knjizi *Trauma i postjugoslovenski film: Narativne strategije* (2019). Autorka navodi da film kao umetnička praksa ima gotovo nemerljiv uticaj na oblikovanje nacionalnog narativa, koji je u direktnoj vezi sa uspostavljanjem nacionalnog identiteta. Nakon raspada SFRJ, slom starog i (nikada u potpunosti) dovršenog formiranja nacionalnih identiteta novonastalih država, čitljiv je u prvim postjugoslovenskim filmovima kao što su *Lepa sela lepo gore* (Srđan Dragojević, 1996), *Podzemlje* (Emir Kusturica, 1995), *Pre kiše* (Milče Mančevski, 1994), *Ubistvo s predumišljajem* (Gorčin Stojanović, 1996) i drugim. Kao primer oblikovanja filmsko/muzičkog nacionalnog narativa u postjugoslovenskom filmu može se uzeti film *Podzemlje*, za koji je muziku komponovao Goran Bregović, a sve kompozicije su u žanru miksa srpskog romskog folklora koji izvodi *pleh orkestar*. U sceni tuče za bilijarskim stolom, pre nego što tuča počne, *pleh orkestar* izvodi etno *song Stani, stani, Ibar vodo*, da bi tokom trajanja

⁹² Nastajući u eri rađanja modernih država, nacija označava kraj feudalnog partikularizma i trend ka integraciji dotle podeljenih naroda. Stoga se pojam nacije mora razlikovati od pojma *etniciteta*, koji se povezuje sa plemenom kao prvobitnom formom društvene organizacije zasnovane na verovanju u zajedničko poreklo (predaka) i na tradicionalnim mitologijama. Iz tih razloga mora se govoriti o dva poimanja nacije. Prvi pojam se izvodi iz nemačkog romantizma i izražava težnju za plemenskim jedinstvom, koje se zasniva na propisanim principima i istorijskim legendama i mitovima; drugi naciju definiše kulturološki, kao proizvod Francuske revolucije, kao zajednicu određenu kulturnim i političkim identitetom, podrazumevajući da etnička grupa nije konstitutivna za pojam nacije, niti za državu. Dakle, može se govoriti o etničkom i građanskom pojmu nacije.

tuče orkestar izvodio srpsko narodno kolo u brzom tempu. Drugim rečima, reditelj je muzikom srpskog folklora dao ritam filmskoj radnji, u isto vreme označavajući kulturni identitet i mentalitet učesnika u pomenutoj sceni.

U pogledu razmatranja kulturnih specifičnosti žanrova i pokreta kinematografija nacionalnih država, Perić se poziva na istraživanje Stivena Krofta (Stephen Crofts), koji se u okviru nastajanja nacionalnih kinematografija, a pored istorijskog konteksta njihovog nastajanja i kulturološke autentičnosti osvrće i na njihovu hibridnost. U tom smislu, navodi Perić:

„postjugoslovenski film podrazumeva ne samo žanrovsku hibridnost već horizontalno/sinhronijsko i vertikalno/dijahronijsko prožimanje – on hibridizira i elemente jugoslovenske kinematografije, ali i elemente partikularnih kinematografija, te je veoma teško zapravo govoriti o postjugoslovenskom filmu kao o nacionalnom filmu – stanovišta smo da se pre treba opredeliti za odrednicu postnacionalni film” (Perić 2019: 81).

Britanski muzikolog i teoretičar popularne kulture Simon Frit (Simon Frith)⁹³ se bavio odnosom muzike i identiteta u polju popularne muzike, tražeći njihove dodirne tačke. Polazeći od muzičkih dela (partitura, pesma, ritam) kretao se ka društvenim grupama čiji je identitet sa njima bio povezan, odnosno postojala je neka vrsta strukturalnog odnosa. Kao studije slučaja navodi odnos afroameričkih muzičara, njihovu muziku i populaciju koja ih prati, kao i novije primere pozitivnog osnaživanja žena kompozitora i očuvanje lokalnih muzičkih tradicija da se ne asimiluju u globalne identitete. Kritičkim argumentima, ukazao je na preokret u vladajućim identitetskim aspektima i razmatrao kako se kroz *popularni song*, muzički komad ili muzički performans konstruiše uticaj na identitetskom nivou, ali i kako zapravo publika prepoznaje i usvaja ove elemente identitetske identifikacije. Njegov mogući odgovor oslanja se na mišljenje da na težinu uticaja popularnih kompozicija na identitet utiče kvalitet iskustva, te da zapravo svaki autor popularnih kompozicija inspiraciju uzima iz ličnog i kolektivnog identiteta. Kroz fluidnost muzičkog identiteta (u smislu komponovanja ili samo slušanja), istovremeno utiče na

⁹³ Većina naučnih publikacija Simona Frita, osnivača Međunarodnog udruženja za proučavanje popularne muzike i čuvenog časopisa *Popular Music*, jeste izučavanje popularne muzike, kulture i društva. Pored akademske karijere, otkrića u ovoj oblasti popularizovao je u britanskim rok magazinima *Let It Rock*, *Sunday Times* i *New York Village Voice*.

pojedince u društvu i društvo u pojedincu, te je glavno nastojanje Simona Frita da sugerira da muzika može biti pročitana kao *metafora kulturnog identiteta* – bilo da se radi o odnosu autora i publike ili kolektivnog i individualnog kulturnog identiteta (Frit 2004: 108–110)⁹⁴. Jedan od široko prihvaćenih primera je odnos afričke muzike i identiteta, za koje Džon Miler Černof (John Miller Chernoff) dokazuje da je ishod *vekovne kulturno-muzičke ravnoteže*⁹⁵. Vidljivost muzike u kulturnom identitetu, i obrnuto, prisutnost identitetskih narativa u melodijama i tekstovima *popularnih songova*, nužno je pitanje lokalnih specifičnosti i internacionalnih prožimanja. Ipak, ono što muziku čini posebnom je univerzalnost, delovanje kroz prostor bez granica, kao i brzina i neposrednost kojom ona može da prenese i dočara jedan kulturni identitet, jer „ona se prenosi preko ograde, zidova i okeana; preko klasa, nacija i religija; preko otvorenih scena, zatvorenih klubova i privatnih zabava; preko slušalica, koncertnih hala, medija i satelita, mi smo tamo gde muzika vodi nas” (Frit 2004: 125). Identitet najvećeg broja popularnih muzičkih songova je u harmonskoj jednostavnosti i upotrebi kombinacije stupnjeva izabranog tonaliteta. Većina melodija popularnih songova je komponovana u jednom tonalitetu, sa povremenom upotrebom modulacija i alteracija, sa nepromenljivim tempom, a ono što dominira u izvođenju muzičkog izraza popularnog songa je artikulacija, koja se često izvodi različito od izvođenja do izvođenja u zavisnosti od trenutnog raspoloženja muzičkog izvođača.

U ranijim društvenim epohama tradicija je pružala jasno definisane identitetske principe koji su bili temelj društvenog uređenja, ali sa tehnološkom modernizacijom, uočava Entoni Gidens (Anthony Giddens), jačala je s jedne strane *individualizacija identiteta*, a sa druge *pluralizacija identiteta* (fluidnost, nestabilnost, hibridizacija)⁹⁶. O kulturnom identitetu,

⁹⁴ U svom izlaganju o identitetu u muzici, Simon Frit zaključuje da muzika konstruiše naš osećaj identiteta kroz iskustvo: iskustvo kroz provedeno vreme u društvu ili iskustvo koje nam omogućava da se smestimo u kulturne narative bliskog nam identiteta.

⁹⁵ Afrička muzika, uočava Džon Miler Černof, zasniva se na napetosti između ritmova, poliritmija nastalih istodobnim zvukom dva ili više različitih ritmova, uglavnom jednog dominantnog ritma u interakciji sa jednim ili više ritmova. Oni se često suprotstavljaju ili nadopunjuju, a muzički sistem koji nastaje i dalje deluje na slušaoca zasnovan je na ponavljanju relativno jednostavnih obrazaca, koji se susreću u udaljenim unakrsnim ritmičkim intervalima i na formi poziva i odgovora. Kolektivna identifikacija pojavljuje se ili u frazama prevedenim u „bubnjarski razgovor” ili u pesmama, a učešće publike je prirodno povezano. Muzika je povezana sa svim identitetskim vrednostima u zajednici.

⁹⁶ Džordž Herbert Med (George Herbert Mead) je ponudio tezu da identitet nije fiksni već fluidan, promenljiv i dinamičan, što je presudno uticalo na simboličko-interakcionističke teorije. Prema njima, identitet se može menjati s promenama interakcija i izloženosti novim kulturama (Mead, 1934). U kontekstu fluidnosti i promenljivosti identiteta, Irvin Gofman (Erving Goffman) smatra da se igra identiteta odvija tokom života te da uloge nisu fiksirane: unutar njih, akteri kreiraju svoj vlastiti stil. Individue, prema mišljenju ovog autora, predstavljaju različite

ističe Gidens, uvek treba razmišljati kao o *dovršenom projektu*, jer „usled stalnih i dinamičnih društvenih promena on nikada ne postaje celovit i stabilan entitet” (Giddens 1991: 50). Stoga, mogućnosti savremenih društava stvaraju potencijal za oblikovanje novih kulturnih identiteta, dok istovremeno generišu različite restrikcije i prepreke za *dovršavanje njegove konstrukcije*. Otuda se ishodi konstrukcije kulturnog identiteta u savremenim društvima ne mogu u potpunosti ni kontrolisati ni predviđati, što se može videti kroz jugoslovenski kulturni identitet koji je imao potencijal dobrog kulturnog katalizatora, ali ujedno nedovoljno snažnog argumenta za zaustavljanje procesa raspada Jugoslavije. Osamdesetih godina, afirmacija *individualizacije identiteta* Jugoslovena, prelamala se kroz popularnu muziku i film tokom *novog talasa*, kao i kroz proces *pluralizacije identiteta* koji su se dešavali širom Istočne Evrope. Padom Berlinskog zida, urušila se koherentnost njihovog društvenog identiteta, koji nije više mogao opstati samo na ideološkim osnovama. U prilog snage jugoslovenskog kulturnog identiteta govori i činjenica da se i nakon političkih podela i razdvajanja, on do danas održao (kroz oblike kolektivnog sećanja, jugonostalgije, interesovanja publike, teorijske analize o kulturi, umetnosti, istoriji, politici, sociologiji, psihologiji...).

Sa tim u vezi, u Jugoslaviji osamdesetih godina možemo posmatrati kako se *individualni identitet* muzičkih izvođača i filmskih stvaralaca menjao, a opšti kulturni identitet *pluralizovao* u skladu sa trenutnim društvenim kontekstom. Od muzičkih izvođača se takva promena uočava kod kantautora popularne muzike Đorđa Balaševića, koji je sa bivšim članovima muzičke grupe *Suncokreti*, Borom Đorđevićem i Biljom Krstić, objavio *song Računajte na nas* (1978), koji se oslanjao na vladajući politički i ideološki sentiment. Popularnost ovog *songa*, kao svojevrzne himne te generacije, nastavila se do danas, dok se Balašević u svojoj muzičkoj karijeri opredeljuje za *songove* tipično zabavnog mejnstrim žanra. Ipak, on se na albumu *Panta rei* (1988) autoreferentno osvrće na svoj autorski rad i pravi paralelu između vremena vladavine Josipa Broza Tita i vremena koje je usledilo nakon njegove smrti, dok sa *popularnim songom Samo da rata ne bude* (1987), upozorava do čega će društvena klima kraja osamdesetih dovesti početkom devedesetih. U odnosu na njega, Bora Đorđević u istom periodu potpuno menja muzički identitet, od rok početaka u grupi *Riblja*

sebe (self-ove) u zavisnosti od društvenog konteksta. U Goffmanovom pristupu, razvoj osobe proizvod je procesa individualne interpretacije uloga drugih i reakcija drugih na tu interpretaciju. To je ideja o postojanju ugovorene/uvežbane/predtranskribovane interakcije, kroz koju se ljudi u svakodnevnom životu žele što bolje predstaviti (Goffman, 1959). *Upravljanjem utiskom o sebi* Goffman predstavlja tehniku kojom se akteri služe u održavanju odgovarajućih utisaka, s ciljem stvaranja društvenog identiteta. Autor na taj način razrađuje problematiku *virtualnog socijalnog identiteta* (onoga što osoba treba da bude) i *aktualnog socijalnog identiteta* (onog što osoba jeste).

čorba do pronacionalističke orijentacije devedesetih. Možda najotvoreniji pristup u tom zaokretu zauzima Jura Stublić tekstom *songa E, moj družo beogradski* (1992), čiji video-spot slikom prati aktuelna ratna dešavanja.

Kao što se primećuje, u dekadi od 1980. do 1991. godine koja se u ovom radu analizira, preobražaj i otklon od jugoslovenskog kulturnog identiteta odvijao se kroz niz dinamičkih procesa na mikro i makro društvenom planu. U kontekstu *novotalasnog* muzičkog i filmskog pokreta, to je primetno u temama i stilovima autora, koji su težili novim varijacijama kulturnih obrazaca koje je publika prihvatala i usvajala. Muzičari su svakom novom kompozicijom ili koncertom tražili drugačiji/novi izraz, dok su filmski autori težili savremenijim temama, kako bi se na originalan način predstavili publici, koja je ove oscilacije pratila, postepeno (u početku ovog procesa gotovo neprimetno) menjajući identitet. Ako kulturni identitet doživimo kao otvoren i interaktivan proces, onda i ne očekujemo njegovu stabilizaciju, ali otvaranje kriza osećamo kao kratkotrajni tranzicioni period između varijacija⁹⁷. Međutim, u jugoslovenskom primeru, to nije bio slučaj, krajem osamdesetih izazvana kriza bila je sve veća, a nestabilnost se produbljevala. Filmsko/muzički uticaj *novog talasa* nije mogao da povрати ravnotežu, čak ni direktnim referencama naslova omnibus filma *Kako je propao rokenrol* (1989) ili *popularnog songa Slušaj 'vamo (Mir brate, mir)* (1992)⁹⁸.

Reference na individualni i kolektivni identitet su navodile gotovo sve humanističke i društvene nauke. Na primer, studije kulture će za osnovu svog istraživanja uzeti kulturni identitet, dok će se psihologija, sociologija ili politika baviti svojim metodološkim kontekstima. Na taj način identitet postaje dinamična i fleksibilna kategorija koja je otvorena ka promenama i varijacijama, oblikovanju, ali i ponekim manipulacijama jer u novim okolnostima dobija drugačije oblike, pa polje toga odnosa nikada nije dovedeno do kraja. Identitet kao takav (razlomljen, umnožen, fragmentaran) otvara niz pitanja, a Teri Iglton (Terry Eagleton) navodi da je paradoks identiteta „u tome da nam je identitet potreban kako bismo se osećali slobodnim da ga odbacimo. [...] Poput svih radikalnih politika, politika je identiteta

⁹⁷ Odvajanje i izolacija identiteta unutar kulture uzrokovani su sve češćom problematizacijom odnosa rodnih uloga, seksualnosti, dekonstrukcijom autoriteta međugeneracijskih odnosa zbog čega kriza identiteta postaje jedan od većih problema postmodernizma, ali se time ujedno i naglašava briga o identitetu (Varga 2015: 13).

⁹⁸ Muzička grupa *Rimtitutuki*, formirana od članova popularnih bendova Ekatarina velika, Partibrejkers i Električni Orgazam (Milan, Cane, Anton, Borko, Gile, Čavke, Jovica i Švaba), marta 1992. godine izdaje singl *Slušaj 'vamo (Mir brate, mir)* i pokreće antiratnu kampanju svirkom na kamionu koji se kretao beogradskim ulicama. Pesma se može naći i na B92 kompilacijskom izdanju Radio Utopija (1994). Povodom 25 godina od izdanja ovog *songa*, EXIT Fondacija i Mikser House 17. marta 2017. organizirala je veliku antiratnu tribinu *Tihe balkanske većine* i jam session koncert.

samorazarujuća: slobodni smo kada više ne moramo previše razmišljati ko smo” (Iglton 2002: 84).

U naučnom radu Ane Đorđević *Jugoslovenski identitet u muzici partizanskog ratnog spektakla*, predstavljen je mehanizam pomoću kojeg su reditelji i kompozitori filmova partizanskog ratnog spektakla jugoslovenske kinematografije, prikazivali elemente jugoslovenstva i na taj način oblikovali specifičan muzički narativ ovog žanra. Kako je jugoslovenstvo označavalo bratstvo i jedinstvo, odnosno skup svih naroda koji su živeli na prostoru bivše Jugoslavije, tako je i implementirana muzika u partizanskim filmovima bila šarenolika, odnosno vodilo se računa da budu primenjene narodne pesme iz svih delova Jugoslavije. Ana Đorđević primećuje da u filmu *Igmanski marš* (Zdravko Šotra, 1983) postoji veliki broj scena u kojima dominira pevanje narodnih pesama. Dakle, na samom početku filma u sceni kada se okupljaju borci Prve proleterske brigade, pevaju se crnogorske narodne pesme i igra moravac. U nastavku filma, kada borci pokušavaju da ostanu budni, svako od njih peva pesmu iz svog kraja, te se prepoznaju srpske, crnogorske, bosanske i slovenačke melodije. Još jedan primer koji autorka navodi je film *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969), u sceni druženja Dalmatinca Stipeta (Boris Dvornik) i Crnogorca Novaka (Ljubiša Samardžić), gde Novak peva pesme *Pod Lovćenom* i *Oj svijetla majska zoro*, a Stipe odgovara sa *Nas dva brata oba ratujemo*.

Nakon Drugog svetskog rata, dominantni društveni identitet se obrazuje na vladajućoj ideologiji i njenim postulatima koji su se zasnivali na idolatriji, usmerenoj ka vrhovnom maršalu Josipu Brozu, kao i slavljenju partizanske borbe protiv fašizma. Pobeda komunističke ideologije u Jugoslaviji se obeležavala raznim manifestacijama i priredbama koje su započinjale još u najranijem periodu odrastanja, jer su sva deca od prvog razreda osnovne škole postajala pioniri, da bi se ovakva indoktrinacija nastavljala tokom daljeg školovanja. Dakle, kolektivni društveni identitet se zasnivao na ideologiji koja je promovisala društveno prihvatljive kulturne aktivnosti, ogledane u filmovima i muzici tog perioda, te se na taj način kreirao i poželjan kulturni identitet Jugoslovena. Drugim rečima, dominantna ideologija je uvezala glavnu misaonu društvenu ideju socijalizma sa odgovarajućim kulturnim obrascima putem filma/muzike, te je na taj način afirmisala kulturni identitet. U ovom radu pratimo razvoj urbane kulture u SFRJ, koja u osmoj deceniji dvadesetog veka kroz *novi talas* u filmu i muzici doživljava svoj vrhunac. Odabrani period koji započinje krajem vladavine Josipa Broza Tita, neko vreme prati društveni identitet koji se razvijao od Drugog svetskog rata, ali se njegova (za neke možda i) prividna koherentnost, ubrzo usmerava samo na razlike i nesuglasice, te rušenju opadajuće ideologije. Od kolektivnog jugoslovenskog identiteta, pažnja se posvećuje

nacionalnom identitetu filmovima *Boj na Kosovu* (Zdravko Šotra, 1989), *Vreme čuda* (Goran Paskaljević, 1989), *Kuća pored pruge* (Žarko Dragojević, 1988), *Lager Niš* (Miomir Stamenković, 1987) i drugim.

3. FILMSKA MUZIKA, MUZIKA U FILMU: KLASIFIKACIJA I SISTEMATIZACIJA

„Celokupni stil filmskog stvaralaštva značajno je promenjen i u raskoraku je sa starom gardom holivudskih kompozitora. Nova ideja je da se publika ne *bombarduje* zvukom i da se ekran, odnosno slika ne *filuje* ili popunjava muzikom po svaku cenu. Kompozitori su naučili da muziku sačuvaju i upotrebe u pravom trenutku. [...] Muzika je postala snažnija sila u društvu nego što je to bila ikada ranije, a mladi autori pokazuju kako ona treba da funkcioniše.” (Jerry Goldsmith, Los Angeles Times, 1967)

Teoretičar umetničke, filmske muzike i muzikolog Džejms Verbicki⁹⁹ u naučnoj studiji *Istorija filmske muzike (Film Music a History, 2008)* usmerava nas kako se razvijala filmska muzika, razmatrajući estetske trendove i strukturalna zbivanja zajedno sa socioekonomskim, tehnološkim, kulturnim i filozofskim okolnostima. Analizirajući razvoj filma i filmske muzike, Verbicki se u najvećoj meri oslanja na holivudsku produkciju, ali svakako uzima u obzir i druge svetske kinematografije. Knjiga je podeljena na četiri dela: *Muzika u nemom filmu (1894–1927)*, *Muzika u ranom zvučnom filmu (1894–1933)*, *Muzika u klasičnom stilu holivudski film (1933–1960)* i *Muzika u postklasičnom periodu (1958–2008)*. Stoga, izabrani period za razmatranje u ovom radu jasno pripada postklasičnom periodu. Osim ove podele, Verbicki period klasičnog stila deli na dva stilska perioda, te prvi naziva *zlatno doba filmske muzike*

⁹⁹ Džejms Verbicki je bio profesor na Univerzitetu u Mičigenu, a više od dvadeset godina glavni kritičar umetničke muzike za *St. Luis Post – Dispatch* i druge američke časopise. Poslednjih godina je fokusiran ka filmskoj muzici u dvadesetom veku. Njegove studije koje se odnose na istoriju filmske muzike su: *Monographs on the American composer Elliott Carter* (University of Illinois Press, 2011), *Electronic score for the 1956 film Forbidden Planet* (Scarecrow Press, 2005). Knjige u kojima se pojavljuje kao urednik ili koautor su: *The Routledge Film Music Sourcebook* (2011) i *Music, Sound, and Filmmakers: Sonic Style in Cinema* (Routledge, 2012). Njegovi naučni članci se pojavljuju u časopisima *Musicology Australia*, *Beethoven Forum*, *Music and the Moving Image*, *OperaQuarterly*, *Screen Sound*, *The Journal of the American Musicological Society* i *Musical Quarterly*.

(1933–1949), a drugi *posleratne inovacije i borba za preživljavanje* (1949–1958). U postklasičnoj eri, Verbicki takođe definiše dva perioda: *novi talas u filmskoj muzici* (1958–1978) i *eklektizam* (1978–2001).

Klasičan stil u filmskoj muzici odlikuje simfoničnost kompozicija, a zvuk i idiom u smislu funkcije su čvrsto usklađeni sa očiglednim narativnim ciljem filma klasičnog tipa naracije¹⁰⁰. Takav način odnosa slike i zvuka se zadržao i tokom šezdesetih, ne samo u Holivudu već i u Evropi, a nastavio je da se koristi i danas. Prema teorijskom istraživanju i klasifikaciji Džejmisa Verbickog od 1958. godine najpre u holivudskoj filmskoj produkciji, a zatim i u evropskim kinematografijama dolazi do promene diskursa filmske muzike. O tom *početku kraja* zlatnog doba filmske muzike pisao je kompozitor Elmer Bernštajn (Elmer Bernstein)¹⁰¹, koji se osvrće na dva, prema njegovom mišljenju, ključna događaja početkom pedesetih godina dvadesetog veka. Prvi je bio izvanredan uspeh naslovne *kantri-vestern* pesme *The Ballad of High Noon (Do not forsake me, oh, my darling)* Dimitrija Tiomkina (Dimitri Tiomkin) za film *Tačno u podne (High Noon)*, Fred Zinnemann, 1952):

„Koliko je taj filmsko-muzički spoj izgledao uzbudljivo i novo! Ali je besplatna reklama za film proizilazila iz *songa*, donoseći profit producentima i dalje interesovanje za novi trend u narednim filmovima. Tekstopisci u Holivudu su ubrzo postali veoma traženi, a njihov rad značajno je uticao na uspeh filma kod publike” (Bernstein, 1972).

¹⁰⁰ U knjizi *Naracija u igranom filmu* (2013) Dejvid Bordvel (David Bordwell) analizira sledeće modele naracije: klasičnu holivudsku naraciju, naraciju umetničkog filma, istorijsko-materijalističku naraciju i parametarsku naraciju. Klasične filmove snimljene u holivudskim studijima od 1917. do 1960. dominantno obeležavaju: uzročno-posledične veze; jasan stil i žanr; nevidljivost filmskih procesa; principi kauzalnosti (linearnost); realističnost konstrukcije vremena i prostora; verodostojnost događaja u priči; logika, koherentnost i konzistentnost priče; prostorni i vremenski kontinuitet. Bordvel navodi da „način na koji se odnosi prema prostoru i vremenu klasična naracija čini svet fabule iznutra konzistentnim konstruktom u koji naracija kao da dolazi spolja. Upravljanje mizanscenom [...] stvara naizgled nezavistan profilmski događaj, koji postaje opipljiv svet priče kadriran i snimljen spolja. To kadriranje i snimanje često se shvata kao sama naracija, koja na mahove može biti manje ili više otvorena i manje ili više 'upadati' u ustanovljenu homogenost sveta priče. Klasična naracija, dakle, počiva na pojmu nevidljivog posmatrača” (Bordvel 2013: 186).

¹⁰¹ Elmer Bernštajn je američki kompozitor i dirigent, najpoznatiji po komponovanju filmske muzike. Tokom bogatog muzičkog stvaralaštva, koje je trajalo više od pet decenija, komponovao je najprepoznatljivije muzičke teme u istoriji Holivuda, uključujući preko 150 kompozicija za film i osamdesetak kompozicija za televizijsku produkciju.

Drugi važan momenat je uspeh filma *Čovek sa zlatnom rukom* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955) za koji je filmsku muziku komponovao Bernštajn. Džez elementi ugrađivani u film, stvorili su specifičnu atmosferu koju su i drugi autori sledili. Kompozitor Dejvid Raksin (David Raksin)¹⁰² takođe primećuje nove tendencije u razvoju filmske muzike, usled interesovanja mlađe publike. Raksin je govorio o inovativnim aspektima kombinovanja originalno komponovane muzike i *songova*, koji su zbog svoje privlačnosti postajali popularni nezavisno od filma ili su ih autori kao već atraktivne kod mlađe publike birali za film dalje šireći njihovu popularnost. U filmovima Novog Holivuda to su *songovi* pop i rok muzike, kao što su: *Goli u sedlu* (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969) u kome su uzeli učešće u kreiranju muzike rok bendovi *The band*, *The Byrds*, zatim Džimi Hendriks (Jimi Hendrix) i Rodžer MekGuin (Roger McGuinn) ili film *Američki Grafiti* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973) nakon kog je izdat i dvostruki muzički album *41 Original Hits from the Soundtrack of American Graffiti* (1973), koji sadrži *popularne songove* izvođača kao što su *Bill Haley and the Comets*, *The Crickets*, *Buster Brown*, *The Diamonds*, *The Beach Boys*, *Chuck Berry*, *The Monotones*, *Buddy Holly*, *Fats Domino*, *The Silhouettes* i drugih. U ovim filmovima *popularni songovi* se slažu i poistovećuju sa temom i zbivanjem, te je teško zamisliti drugu muziku koja bi valjano predstavila ove priče i njihove junake (Raksin, 1974).

U studijama Gorbman (Claudia Gorbman), *Unheard melodies: Narrative film music* (1987), Prendergast (Roy M Prendergast) *Film music: a neglected art: a critical study of music in films* (1992) i Brna (David Byrne) *How music works* (2012) analiziraju se različiti odnosi u filmsko/muzičkim strukturama. U tom pravcu, Bernštajn i Raksin su sugerisali da se popularna muzika nalazi u prvom planu kada je reč o filmovima pedesetih i šezdesetih, pomalo se kritički odnoseći na ovaj trend, prema njihovom mišljenju, komercijalizacije *muzike u filmu*, u odnosu na autorski pečat klasičnih kompozitora *filmske muzike*. Ovaj trend primene *popularne muzike u film* odvija se i u većini evropskih kinematografija, pre svega u Francuskoj u filmu *Ukradeni poljupci* (*Baisers volés*, 1968), reditelja Fransoa Trifoa (François Truffaut), *song* *Que reste-t-il de nos amours* izvodi u to vreme veoma popularan francuski pevač Šarl Trene (Charles Trenet), koji je po žanru miks džeza i francuske šansone. U filmu *Lola* (*Lola*, 1961), reditelja Žaka Demija (Jacques Demy), kompozitor muzike je Mišel Legran (Michel Legrand), dok je

¹⁰² Dejvid Raksin komponovao je muziku za brojne holivudske filmove, a počeo je kao saradnik Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin) na filmu *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936). Muzičke teme koje je komponovao za filmove *Lora* (*Laura*, Otto Preminger, 1944) i *Grad iluzija* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1953) doživele su veliki uspeh, dok je za film *Odvojeni stolovi* (*Separate Tables*, Delbert Mann, 1958), bio nominovan za nagradu Oskar američke filmske akademije.

rediteljka Anjes Varda (Agnès Varda) učestvovala u osmišljavanju *songa Lola*, koji je kabaretskog tipa sa elementima džeza, a koji u filmu izvodi glumica Anuk Eme (Anouk Aimée). U britanskom filmu *Draga (Darling, 1965)* reditelja Džona Šlezingera (John Schlesinger), muzika koju je napisao Kenet Dankvort (Kenneth Dankworth) je kombinacija *smooth* džeza i pop žanra. Ipak, dominacija holivudskog filmsko/muzičkog stila do sada je praćena najvećim brojem studija kao što su: *The popular song as leitmotif* (Rodman, 2006) i *Hearing the movies: music and sound in film history* (Buhler/Neumeyer, 2010).

Na jugoslovensku kinematografiju šezdesetih i sedamdesetih godina takođe se reflektuje ovaj trend pomeranja od *filmske muzike* ka *muzici u filmu*, te je u ovom periodu ona prožeta filmskom muzikom postklasičnog perioda. U filmu *Skupljači perja* (1967), Aleksandar Petrović je i režirao i birao muziku za film, a pojavljuje se u to vreme veoma popularna pevačica Katarina Vučo i izvodi *songove* romske muzike *Đelem, đelem, Kerda Mile bari škoda, Rino, Nu, nu* i dr. U filmu *Ljubav i moda* (reditelj Ljubomir Radičević, kompozitori Darko Kraljić i Bojan Adamič, 1960), koji se može okarakterisati kao komedija, Vlastimir Đuza Stojiljković izvodi kompozicije: *Devojko mala, Ljubav i moda, Sonja* i *Kli-kla-klo-klap*. Sve kompozicije su u džez popularnom žanru i afirmišu film, dajući mu komercijalnu ulogu¹⁰³. Već sledeće godine, u filmu *Nema malih bogova* (1961), reditelj Radivoje Lola Đukić pruža još jednu priliku glumcu Vlastimiru Đuzi Stojiljkoviću da se pokaže kao pevač. Kompozicije u ovom filmu su takođe u džez popularnom žanru, u ritmu svinga. Najpoznatiji film postklasičnog perioda u kome je primenjena popularna muzika je *Zvižduk u osam*, ali se mora naglasiti da je ovaj film žanra mjuzikl.

Zatim film *Burduš* (reditelj Miodrag Popović, kompozitori Dragan Tanić, Dragan Toković, 1970), koji se od prethodnih filmova razlikuje zbog upotrebe *popularnih songova* žanra narodne (ili *novokomponovane*) muzike. Film je nastao nakon uspeha televizijske serije *Muzikanti* (Dragoslav Lazić, 1969), koja prati život i avanture tri muzičara, Burduša (Jovan Janičijević), Rajka (Milan Srdoč) i Lepog Caneta (Dragan Zarić). U jugoslovenskoj kinematografiji osamdesetih mnogi filmovi su sledili ovaj uzlet *popularnih songova*, među kojima su *Majstor i šampita* (1986) reditelja Svetislava Prelića, za koji je muziku komponovao Đorđe Balašević, ili serijal *Hajde da se volimo* (1987, 1989 i 1990) u kome *popularne songove* izvode Lepa Brena i grupa *Slatki greh*, a prvi deo je režirao Aleksandar Đorđević i muziku komponovao Kornelije Kovač, dok je drugi i treći deo režirao Stanko Crnobrnja, a muziku je komponovao Laza Ristovski.

¹⁰³ Nakon premijere muziku je objavio zagrebački *Jugoton*, današnji *Croatia records*.

Period od 1980. do 1991. godine, koji je u ovom radu uzet za razmatranje filmsko/muzičkog uticaja i kulturnih obrazaca u SFRJ, u pogledu filmskih i muzičkih žanrova veoma je raznorodan. Postklasični period filmske muzike jugoslovenske kinematografije je pratio trend holivudske i evropske produkcije, a implementacija popularne muzike i popularne kulture je naročito uzela maha osamdesetih godina dvadesetog veka. U klasifikaciji Džejmsa Verbickog u postklasičnom periodu prepoznajemo *novi talas* filmske muzike, koji se upravo ogleda u infiltraciji *popularnih songova* u film, koji zatim postaju ravnopravni deo narativa. Film Gorana Markovića *Nacionalna klasa* iz 1979. godine, vremenski izlazi iz postavljenog okvira analize ovog rada, ali je on uvertira (novog) talasa filmova koji se u radu posmatraju. Muziku za film komponovao je Zoran Simjanović, tekstove *songova* je pisala Marina Tucaković, a od pevača učešće su uzeli Dado Topić u numeru *Flojd*, Slađana Milošević u numeru *Imam sve*, *Laboratorija zvuka – Mirišem*, Oliver Mandić – *Cvečke i zločke*, Oliver Dragojević – *Zašto* i Zumreta Midžić – *Hobi*. Učešće velikog broja popularnih glumaca u to vreme i popularnih pevača filmu donosi status kultnog, a o filmsko/muzičkom uticaju ovog filma na kulturne obrasce i društveni identitet Jugoslovena, biće reči u nastavku rada.

U dekadi osamdesetih, muzika brojnih popularnih žanrova koincidira sa *novim talasom* u filmu, muzici, kao i posledično filmskoj muzici.¹⁰⁴ Filmovi ove dekade, koji su ostali upamćeni na osnovu variranja brojnih muzičkih melodija, žanrova i stilova su: *Petrijin venac* (reditelj Srđan Karanović, muzika Zoran Simjanović, 1980), *Laf u srcu* (reditelj Mića Milošević, muzika Vojislav Kostić, 1981), *Sećaš li se Doli Bel* (reditelj Emir Kusturica, muzika Zoran Simjanović, 1981), *Maratonci trče počasni krug* (reditelj Slobodan Šijan, muzika Zoran Simjanović, 1982), *Moj tata na određeno vreme* (reditelj Milan Jelić, muzika Vojislav Kostić, 1982), *Balkan ekspres* (reditelj Branko Baletić, muzika Zoran Simjanović, 1983), *Balkanski špijun* (reditelj Dušan Kovačević i Božidar Nikolić, muzika Vojislav Kostić, 1984), *Tajvanska kanasta* (reditelj Goran Marković, muzika Zoran Simjanović, 1985) i drugi. Kompozitori su koristili melodije koje se mogu definisati kao folk/novokomponovani žanr¹⁰⁵, kao u filmu

¹⁰⁴ *Novim talasom* u filmskoj muzici se naziva upotreba popularnih žanrova u filmu, po definiciji Džejmsa Verbickog, A „New wave” of Film Music, 1958–78, (Wierzbicki 2008: 189). On se više prepoznaje kao implementacija popularnih muzičkih žanrova u film, nevažno koji je popularni žanr u pitanju i nema veze sa muzičko-kulturološkim pokretom koji je započeo krajem sedamdesetih godina u Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama, osim što dele isti naziv.

¹⁰⁵ Folk muzički žanr, kao i novokomponovani žanr će se u ovom radu koristiti kao sinonimi, iz razloga što je veoma nezahvalno odvajati i definisati određene popularne žanrove. Folk/novokomponovani muzički žanr se odnosi na muzički izraz koji podseća na srpsku izvornu folklornu muziku, ali je razlika u vremenu komponovanja, kao i u upotrebi modernijih instrumenata (harmonika, violina, truba...). Takođe, izraz folk/novokomponovana muzika je opšteprihvaćen termin u narodu, koji je prepoznaje kao takvu.

Petrijin venac, preko bluz i rok žanra u filmovima *Tajvanska kanasta* i *Laf u srcu*. Dok je za pomenute filmove namenski pisana muzika, za filmove kao što su: *Dečko koji obećava* (Miloš Radivojević, 1981), *Zaboravljeni* (Darko Bajić, 1988), *Poslednji krug u Monci* (Aleksandar Bošković, 1989), *Kako je propao rokenrol* (Zoran Pezo, Vladimir Slavica, Goran Gajić, 1989), zatim *Šmeker* (Zoran Amar, 1986), sa muzikom Vlatka Stefanovskog i *Šest dana juna* (Dinko Tucaković, 1985), Vlade Divljana, muzika je dolazila iz polja *novog talasa* popularne muzike, gde su glavni akteri zapravo kompozitori pop i rok muzike.

O diskursu u filmskoj muzici i konstituisanju statusa kompozitora filmske muzike nakon Drugog svetskog rata, pisala je muzikolog i sociolog Maja Vasiljević u knjizi *Filmska muzika u SFRJ, između politike i poetike* (2016). Autorka ove studije uočava značajnu ulogu filma u uspostavljanju društvenih obrazaca u Jugoslaviji, ali i tendenciju da se kroz film, kao vid kulturne diplomatije, politički i kulturološki odredi prema zemljama Evrope, Afrike, Azije i Amerike. O važnosti filma za jugoslovensko društvo „svedoče izuzetna materijalna sredstva koja su iz državnog budžeta i privrednih preduzeća izdvajana za realizaciju igranih filmova, posebno u oblasti ratnog filma, čija je uloga bila da konkretizuje tendenciju SFRJ ka očuvanju ideala narodnooslobodilačke prošlosti kao imperativa regulacije društvene svesti” (Vasiljević 2016: 51). Kroz dalju analizu Vasiljević ukazuje da se često u ambiciozno zamišljenim ratnim filmovima, koje su realizovali priznati i uspešni reditelji, na kraju posezalo za arhivskom muzikom¹⁰⁶. U delovima filma gde je bilo potrebno muzikom produbiti opšti utisak, angažovani su kompozitori koji su za potrebe takvih scena uglavnom koristili zvuk simfonijskog orkestra (nedijegetička muzika), a često su korišćene i narodne pesme, romske pesme, bećarci i partizanske pesme kao deo filmskog narativa (dijegetička muzika).

Uspostavljanje žanra *zabavne muzike* šezdesetih godina u Jugoslaviji je iniciralo kompozitore da se okrenu i drugim žanrovima komponujući za film, kao što su džez, rok i ostali žanrovi popularne muzike. Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u filmskoj produkciji SFRJ je moguće uočiti dijalektiku popularnih muzičkih žanrova u filmu i klasične (simfonijske) muzike „koja je nastala na osnovu umetničke prakse” (Vasiljević 2016: 104). Takvu vrstu podele na klasične filmske partiture i popularnu muziku je napravio Džef Smit (Jeff Smith) u tekstu *The Sound of Commerce, Marketing Popular Film Music* (1998), ali

¹⁰⁶ Na ovu konstataciju upućuju publikacije Vartkesa Baronijana i Zorana Simjanovića, ali i sam pregled autora muzike u najvećem broju filmova. Drugi mogući razlog što je najveći broj autora pribegavao arhivskoj muzici, jeste mali budžet za najveći broj filmskih projekata i nemogućnost angažovanja kompozitora.

takođe upućuje i na sintezu simfonijske muzike i popularnih žanrova. Period implementacije popularne muzike u jugoslovenski film je trajao od šezdesetih godina dvadesetog veka, ali o masovnijem korišćenju se može govoriti tek od kraja sedamdesetih godina. Fokus filmskih reditelja se sa školovanih akademskih muzičara i kompozitora polako usmerava ka kompozitorima popularne muzike, koji su uglavnom bili članovi najpoznatijih rok i pop bendova u Jugoslaviji.

Za prvi igrani jugoslovenski film *Slavica* (Vjekoslav Afrić, 1947), muziku je komponovao Silvije Bombardeli, dirigent Zagrebačke filharmonije i direktor Opere. Kompozitor Vartkes Baronijan, koji je napisao muziku za preko 70 filmskih i televizijskih ostvarenja i autor je knjige *Muzika kao primenjena umetnost* (1983), navodi da o značaju filmske muzike na početku razvoja jugoslovenske kinematografije govori činjenica da je komponovanje muzike poveravano eminentnim kompozitorima i simfoničarima, kao što su: Mihailo Vukdragović, Krešimir Baranović ili Predrag Milošević¹⁰⁷. U filmovima *Besmrtna mladost* (Vojislav Nanović, 1948), *Barba Žvane* (Vjekoslav Afrić, 1949), *Čudotvorni mač* (Vojislav Nanović, 1950), *Daleko je sunce* (Radoš Novaković, 1953) i *Anikina vremena* (Vladimir Pogačić, 1954), ovaj izbor je filmskoj muzici davao akademski karakter, koji je proizlazio iz upotrebe simfonijskog orkestra. Pored simfonijskog karaktera tvorci naše filmske muzike imali su veoma razvijen smisao za funkcionalnu upotrebu muzike i elemenata muzičkog folklora, što je nesumnjivo i doprinelo formiranju identiteta jugoslovenske kinematografije, dok je prisustvo partizanskih i borbenih pesama potvrđivalo njenu revolucionarnu usmerenost. U razvojnem periodu jugoslovenskog filma, odnosno filmova pedesetih i šezdesetih godina, muzika teži ka funkcionalnijem i čvršćem povezivanju sa temom, pričom i audio-vizuelnim elementima filma.

U periodu pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, filmsku muziku odlikuje prevazilaženje akademsko-simfonijskog tretmana i stvaranje profila kompozitora filmske muzike kao nosioca posebnog žanra, među kojima je, prema mišljenju Baronijana, najznačajniji Bojan Adamič. Ovaj kompozitor sarađivao je na oko 150 filmova i serija (igranih i dokumentarnih), od kojih se izdvajaju *Ne okreći se, sine* (Branko Bauer, 1956), *Veliki i mali* (Vladimir Pogačić, 1956), *Samo ljudi* (Branko Bauer, 1957), *Subotom uveče* (Vladimir

¹⁰⁷ Mihailo Vukdragović je studije kompozicije završio u Pragu. Bio je šef muzičkog programa i simfonijskog orkestra Radio Beograda, kao i profesor dirigovanja na Muzičkoj akademiji, a kasnije i rektor. Krešimir Baranović je bio dugogodišnji dirigent u Zagrebačkoj operi, a zatim postaje najpre dirigent, a zatim i direktor Opere u Bratislavi. Predrag Milošević je bio kompozitor, dirigent, pijanista i pedagog. Završio je konzervatorijum u Pragu, gde se istakao kao dirigent praških horova, da bi nakon povratka u Beograd postao vođa Prvog beogradskog pevačkog društva, a kasnije i Beogradske opere.

Pogačić, 1957), *Kroz granje nebo* (Stole Janković, 1958), *Pet minuta raja* (Igor Pretnar, 1959), *Partizanske priče* (Stole Janković, 1960), *Prvi građanin male varoši* (Mladimir Puriša Đorđević, 1961), *Ples na kiši* (Boštjan Hladnik, 1961), *Operacija Ticijan* (Radoš Novaković, 1963), *Mali vojnici* (Bahrudin Bato Čengić, 1967), *Valter brani Sarajevo* (Hajrudin Krvavac, 1972), *Devojački most* (Miomir Stamenković, 1976), *Partizanska eskadrila* (Hajrudin Krvavac, 1979), *Doviđenja u sledećem ratu* (Živojin Pavlović, 1980) i drugi. U periodu sedamdesetih godina dvadesetog veka, pojavile su se nove tendencije u filmskoj muzici, koje su mnogo više cenile muziku po stepenu funkcionalnosti u odnosu na film, nego na osnovu apsolutne vrednosti partiture. Dalje u svom tekstu Vartkes Baronijan naglašava da prožimanje koncepcija reditelja i kompozitora, dovodi do izjednačavanja ne samo muzičkih žanrova već i do izražajnog značenja muzike i šumova na nivou jedinstvenog shvatanja dizajna zvuka za film. U ovom delu teksta autor daje primer takve prakse kroz film *Kaja, ubit ću te* (Vatroslav Mimica, 1967), u kome je asimetričan šum koraka hromog ustaše podignut na nivo prave muzičke parabole. Potpuna muzička autentičnost je bila svojstvena i rediteljima kao što su Puriša Đorđević i Aleksandar Petrović, koji svoju inspiraciju nalaze u izvornom (ili „kafanskom“) folkloru, gde je muzika čvrsto vezana za vizuelne motive i priču.

U vremenu odmah nakon Drugog svetskog rata, Jugoslavija se u političkom i kulturalnom smislu pozicionirala između Istoka i Zapada. Socijalističko uređenje zemlje bilo je bliže SSSR-u, dok se kulturalni identitet kretao ka zapadnoevropskim i američkim filmovima i muzici (Vučetić, 2012). S jedne strane je bilo otvoreno za brojne uticaje na jugoslovensko društvo, dok su na drugoj strani zabranjivani pojedini kritički filmovi *crnog talasa*. Osamdesetih godina društvena klima je sve slobodnija i otvorenija, što se reflektuje kako u temama filmova koji se snimaju, tako i u muzici *novog talasa*. Radina Vučetić navodi da je „muzika često i mera demokratije [...], a tamo gde je zabranjivana, ograničavana ili zloupotrebljavana, izlazila je iz umetničkih okvira, postajući vesnik demokratizacije i svojevrsni indikator sloboda“ (Vučetić 2012: 163). Paradigma jugoslovenske kinematografije i muzike osamdesetih je zapravo svojevrsni bunt protiv društvenih vrednosti u kojima dominiraju prihvatljivi oblici ponašanja i delovanja, koji je narušavan još od studentskih demonstracija 1968. godine, a koji su u filmsko/muzičkom smislu započeli autori *crnog talasa*.

Od 1980. godine, kolektivni jugoslovenski identitet ostajao je na istim pozicijama *bratstva i jedinstva*, dok je individualni kulturni identitet menjao i uslovljavao pluralizaciju identiteta (fluidnost, nestabilnost, hibridizaciju). U ovom periodu, paralelno, dolazi do društvenog raslojavanja i ideološke pluralizacije. Zapravo, kulturni obrasci koji su u Jugoslaviji od Drugog svetskog rata pažljivo kreirani putem filma, muzike, obrazovanja, umetnosti i sl.,

urušavaju se naročito kod poklonika popularne kulture i umetnosti, a među njima je najviše mladih. Ovi procesi se intenziviraju pojavom muzičkog *novog talasa*, koji se jednim delom ogleda u pank žanru koga odlikuje slobodna forma izražavanja vezano za tekst i mladalački bunt u odnosu na društvo u celini, sa prepoznatljivim *čvrstim* zvukom gitarske distorzije.

Tendencije u filmskoj muzici jugoslovenske kinematografije ukazuju da je filmska muzika u narativnom, semiotičkom i kulturnom aspektu uglavnom uspešno pratila svetske tokove, što period od 1980–1991. jasno svrstava u postklasičan period filmske muzike. Međutim, specifičnost pomenutog perioda u Istočnoj Evropi, a posebno u Jugoslaviji se odnosi na politički i kulturni uticaj na film i filmsku muziku. U zemljama Istočnog bloka sovjetski uticaj je bio jako snažan te je bilo kakva veća promena morala da sačeka slom komunističke ideologije, dok se u Jugoslaviji zapadni kulturni uticaj osećao mnogo ranije. Nakon smrti Josipa Broza, specifičnost jugoslovenskog društva se ogleda u uticaju političkog diskursa na kulturu i obrnuto. Pregledom jugoslovenske kinematografije u periodu koji je predmet ovog rada, primetna je učestala primena muzike koja je originalno komponovana za određeno filmsko ostvarenje, a razlikuje se u odnosu na kinematografiju klasičnog perioda najviše po muzičkom žanru, kao i po ulozi koju muzika u filmu ostvaruje. Postklasični period je inspirisan različitim muzičkim žanrovima, zatim primenom konvencionalnih i nekonvencionalnih instrumenata i muzičkih sastava koji nisu karakteristični za simfonijske orkestre. Osim drugačije upotrebe muzičkih sredstava, primećuje se i promena uloge muzike u strukturi filma i filmskog narativa, koja se ogleda ne samo u isključivom podržavanju filmskih slika i same filmske priče, već i u simbolici koju muzika odslikava u identitetskom, ideološkom, estetskom i kulturnom smislu, drugim rečima, muzika u filmu se sagledava u širem društvenom kontekstu. Upravo je takav diskurs filmske muzike karakterističan za postklasičan period u zapadnoj, pretežno holivudskoj kinematografiji, te se takav trend odigravao i u jugoslovenskoj kinematografiji.

3.1. Popularna muzika u jugoslovenskom filmu: dijegetički i nedijegetički filmski song

Uticaj *songova* popularnih muzičkih žanrova na film u ovom radu je do sada posmatran dvostruko, kroz njegovu vezu sa kulturnim obrascima i društvenim identitetom, ali i prateći značajnu ulogu *popularnog songa* u filmskom pripovedanju. Takođe, kompleksnost ove analize pojačana je uzajamnom spregom filmsko/muzičkog uticaja *popularnih songova*, koja nastaje usled opredeljenja filmskih autora za njihovo korišćenje, što je publika prihvatila, postepeno se navikavajući i menjajući svoja očekivanja, zbog čega su autori nastavljali da tragaju za još uspešnijim idejama filmsko/muzičkog odnosa kroz *popularni song*. Značajno, filmske priče su to tematski i žanrovski podržavale, približavajući se modernijim pristupima i tendencijama u filmskom pripovedanju, a samim tim i mlađoj publici. Takav trend je zahtevao drugačiji pristup filmskih reditelja koji su se u kreiranju muzike u svojim filmovima sve više oslanjali na talenat autora popularne muzike i njihov *instinkt*, kako bi filmsko/muzičkim sadržajima stigli do publike. Drugim rečima, filmska muzika koja se u film primenjuje iz popularnih žanrova kao što su rok, pop, folk, džez, pank i slično, deo je filmskog pripovedanja. Tako se *popularni song* u filmu može posmatrati kroz više nivoa označavanja ili *multimodalnost pripovedanja*: sliku, dijalog, muziku/melodiju i (pripadajući) tekst (reči, stihovi *songa*).

Filmsko/muzička analiza *popularnog songa* u jugoslovenskom filmu se kreće između njihovog mesta u filmskom narativu i recepcije, ali u onom segmentu koji se odnosi na njihov objedinjujući značaj u kulturnim, umetničkim i društvenim kretanjima i odnosima. *Multimodalnost filmskog pripovedanja*, uključivanjem svih audio-vizuelnih elemenata, najčešće se analizira u odnosu slike i dijaloga, dok se značajne filmsko/muzičke analize pojavljuju poslednjih godina¹⁰⁸. Dejvid Nojmajer (David Neumeyer) najpre u tekstu

¹⁰⁸ Za detaljniji pregled ovih studija pogledati: Neumeyer 2009/2015, Buhler 2001/2019, Audissino 2014/2017, Dyer, Rota 2010, Donnelly 2005, Heldt 2013, Kramer, Goldmark, Leppert 2007, Harper 2009, Coleman, Tillman 2017, Ćirić 2014, Reyland 2017, Anahid 2013, Bordvel 2013...

Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model (2009), a zatim i u opsežnoj studiji *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (2015), razvija skup metodoloških elemenata baziran na ukupnim zaključcima studija filma i medija, od njihovog nastanka do danas, sa posebnim osvrtima na studije slučaja koje (ne)potvrđuju pravila. Njegov teorijski model zasnovan je, s jedne strane na hijerarhiji, a sa druge strane na tripartitnom odnosu *pripovedanja u filmu – slike – zvuka*. Hijerarhija u ovoj relaciji za Nojmajera, koji se poziva na klasična audio-vizuelna ostvarenja, podrazumeva da je *slika* primarni element, a *zvuk* sekundarni. U sektoru *zvuka* koji sadrži tri elementa – *govor, zvučne efekte i muziku*, on izvodi još dve diferencijacije, a to je da je u klasičnom sistemu pripovedanja:

„glavni prioritet *zvuka* njegova narativna jasnoća, a ne akustična vernost [...], a hijerarhijski za proces pripovedanja u filmu, na vrhu se nalazi *glas* (govor, dijalog), a zatim slede *zvučni efekti i muzika* (koja je višefunkcionalna)” (Neumeyer 2015: 3).

Stoga, kada je u pitanju razvoj procesa pripovedanja u filmu „pripovedanje se odvija *slikom* – fundamentalnim elementom filma – i *zvukom*, koji se kreće kroz dva sloja: *direktni govor* (koji se uz sliku u mnogim teorijama argumentovano predstavlja kao najvažniji za pripovedni proces) i *indirektnu muziku i zvučne efekte* (shvaćene kroz njihovu prateću funkciju, često manje proučavane ili zanemarene)” (Neumeyer, 2015: 12). Ova tri pripovedno-zvučna elementa određuju se u odnosu na sliku, u smislu da li je njihov izvor vidljiv u slici ili nevidljiv, što utiče dalje na pripovedne odnose koje ovaj teoretičar strukturalno i funkcionalno deli u sedam binarnih opozicija: 1) jasnoća/vernost; 2) prvi plan / pozadina; 3) dijegetički/nedijegetički; 4) sinhronizacija/kontrapunkt; 5) emocija/distanca; 6) *onscreen/offscreen* i 7) prati eksternalizovano dešavanje / prati internalizovano / unutrašnje misli i sećanja junaka. Kroz ove binarizme, uviđamo da zvučni sistem filma nije samo beleženje, već i maštovito predstavljanje profilmskog sveta. Stoga, iako se *dijalogu* daje prednost (zbog principa razumljivosti, sinhroniteta i opštih odnosa u dijegezi), on je ograničen na jednu osu pripovednog kretanja, dok se muzika (kontrapunktna i nedijegetička) može kretati različitim putanjama i za recepciju filma imati inovativan, sugestivan i inspirativan značaj. Slučajeva kada u filmsko/muzičkom *multimodalnom pripovedanju* imamo *popularni song*, koji objedinjuje muziku i stihove, analiziraćemo u nastavku ovog poglavlja.

Bilo da je *song* potekao iz filma i postao popularan ili se kao popularna numera sažima sa filmskim narativom, *song* u filmskom pripovedanju može biti aktivan u dijegetičkom i

nedijegetičkom odnosu, u smislu da li vidimo njegovo izvođenje (muzička grupa ili izvođač sviraju u filmu) ili ga samo čujemo. To se takođe odnosi i na primere da li likovi čuju i reaguju na *song* i njegove stihove ili on u ukupnom doživljaju filma utiče na recepciju publike. U filmu Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock) *Čovek koji je suviše znao* (u dve verzije) (*The Man Who Knew Too Much*, 1934, 1956) za drugu verziju Bernard Herman (Bernard Herrmann), koji je pisao i muziku za druge Hičkokove filmove kao što su *Psiho* (*Psycho*, 1960), *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958), *Sever–severozapad* (*North by Northwest*, 1959), pored originalno komponovane muzike, zadržao je takođe originalno komponovanu muzičko-scensku kompoziciju *Storm Clouds Cantata* (1934), koju su za prvu verziju napisali Benjamin (Arthur Benjamin) i Luis (D.B. Wyndham Lewis). Ovo muzičko-scensko delo, po obliku *kantata*, prati dvanaestominutnu akcionu sekvencu u *The Royal Albert Hall* u kojoj Bendžamin Mekena (James Stewart) pokušava da zaustavi atentat tokom koncerta, koji je tempiran da se dogodi na određenom mestu tokom izvođenja kompozicije. Zanimljivo je da tokom sekvence nema dijaloga, već se pripovedanje odvija samo u odnosu slike i muzike, a jedini zvuk koji se pojavljuje jeste vrisak glavne junakinje. Sam Herman se pojavljuje u filmu kao dirigent ovog simfonijskog orkestra. Takođe, u kasnijoj verziji filma Džozefina Mekena (Doris Day) dijegetički izvodi *song* *Que Sera, Sera (Whatever Will Be, Will Be)* (Jay Livingston/Ray Evans 1956), koji je dobio i nagradu Oskar, a čiji stihovi daju atmosferu početka filma.

U sličnom odnosu dijegetičke i nedijegetičke muzike, Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni) u filmu *Uvećanje* (*Blow Up*, 1966) komponovanje nedijegetičke muzike je poverio džez pijanisti Herbiju Henkoku (Herbie Hancock), dok je rok grupa *Yardbirds* izvodila dijegetički *song* *Stroll On*. Ovakvo prožimanje pronalazimo i kod Kasavetesa (John Cassavetes) u filmovima *Senke* (*Shadows*, 1959) i *Lica* (*Faces*, 1968). U narednim primerima, *song* može biti nedijegetički, ali njegovi stihovi dobijaju „funkciju dijegetičkog komentara” (Audissino 2017: 167). Film *Devet i po nedelja* (*9 1/2 Weeks*, Adrian Lyne, 1986) sadrži brojne nedijegetičke *songove* izvođača kao što su Bryan Ferry, *Eurythmics*, Jean Michel Jarre, ali stihovi *popularnog songa* *You Can Leave Your Hat On* Džoa Kokera (Joe Cocker), imaju funkciju dijegetičkog komentara na zbivanja u sceni. Ista funkcija objedinjuje i *popularni song* *Where Is My Mind* (Pixies, 1988) u filmu *Borilački klub* (*Fight Club*, David Fincher, 1999). Sličnu ulogu imaju i stihovi *popularnog songa* *Oh, Pretty Woman* (Roy Orbison, 1964) u romantičnoj komediji *Zgodna žena* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990), dok *song* *Kiss* (Prince, 1986) koji Vivijan (Julia Roberts) peva preko telefona Edvardu (Richard Gere) ima pravu dijegetičku funkciju. Celokupni pripovedni tok filma objedinjuje brojne nedijegetičke *songove* kao što su: *It Must Have Been Love* (*Roxette*, 1986), *King of*

Wishful Thinking (*Go West*, 1990), *Show Me Your Soul* (*Red Hot Chili Peppers*, 1990), *Wild Women Do* (Natalie Cole, 1990), kao i ariju *Dammi tu forza!* iz opere *La Traviata* (Giuseppe Verdi, 1853).

Nojmajer identifikuje tri osnovne funkcije filmske muzike: 1) kao reference (referentially) (muzika je marker vremena, prostora, etničke zajednice, epohe, žanra i sl.); 2) kao ekspresivnog elementa (expressively) (muzikom se pruža metaforičko, šire značenje od onoga koje se na prvi pogled čini, u funkciji pobuđivanja osećanja, sećanja, asocijacije, mašte i dr.); 3) kao motivski princip (motivically). Jedinstvo filmskog dela „pojačava princip ponavljanja (repeticija, repriza, lajtmotiv) zvučnih elemenata. Na taj način se mogu povezati vremenski udaljene scene i istaknuti njihova unutrašnja veza” (Milovanović 2011: 47). Kao referenca, samo nekoliko muzičkih taktova može nas veoma brzo i ekonomično uvesti u vreme i mesto filmske dijegeze, a takav opšti status lakog prepoznavanja zauzimaju podjednako kod filmskih autora i publike, na primer, *songovi Ochi Chernye, Kalinka* ili *Kazachok* za ruski sentiment ili *Marseljeza* za francuski. U filmu *Kazablanka* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) *Marseljeza* je muzički lajtmotiv i muzički idejni stožer antagonizma prema ratu, u smislu da film počinje i završava ovom melodijom, dok se paralelnom montažom u sceni u baru pesma smenjuje sa nemačkom patriotskom pesmom *Die Wacht am Rhein* (*The Watch / Guard on the Rhine*). Tradicionalno ukorenjena u istorijskom francusko-nemačkom neprijateljstvu, grupa Nemaca u uniformama u baru oko klavira peva stihove pesme *Die Wacht am Rhein*, dok narod složno horski odgovara pevanjem *Marseljeze*, pružajući nam jasnu ideju o odnosima dva nacionalna identiteta, kao i o otporu nemačkoj okupaciji Francuske u Drugom svetskom ratu.

U Jugoslaviji krajem sedamdesetih, a i tokom osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka dolazi do potpune afirmacije *popularnog songa*, višestrukog značenja opšteg kulturnog obrasca i identiteta (kolektivnog i individualnog). Više puta tokom ovog rada, pomenut kao značajna prekretnica za filmsko/muzički uticaj, *Nacionalna klasa* primer je filma u kome muzika nije uobičajena introdukcija kinematografskih zbivanja, kako piše Marija Ćirić, već se može reći da je pojava glavne teme uvedena slikom i Simjanovićevom kompozicijom *Floyd*, koju izvodi u to vreme popularni rok pevač Dado Topić na tekst Marine Tucaković.¹⁰⁹ Simjanović nam uvodnom numerom predstavlja identitet glavnog junaka Brane (Dragan

¹⁰⁹ Na ovakvu mogućnost tekstualne interpretacije ukazuje i Sara Kozlov (Sarah Kozloff) u svojoj studiji *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, u kojoj kaže da ova vrsta pripovedanja u velikoj meri može uticati na gledaočevo iskustvo teksta *naturalizovanjem* izvora pripovedanja, kao i povećanje identifikacije sa likovima izazivanjem nostalgije i naglašavajući individualnost i subjektivnost percepcije pripovedanja (Kozloff 1988: 8–18).

Nikolić), beogradskog momka željnog slave i boljeg materijalnog i društvenog statusa, što se tumači kao da:

„glavna tema pripada *mainstream* području pop žanra i tipična je za urbanu mlađu populaciju druge polovine sedamdesetih godine prošlog veka: to je tema [...] brzog tempa, upadljivo motorična, jer treba da označi beg od obaveza “odraslih“. Tema takođe treba da ukaže na potrebu odvajanja od tradicionalnih, ali i važećih socijalističkih standarda nekadašnje multietničke/multinacionalne države i približavanje zamišljenom modelu života Zapada, koji je u slučaju junaka *Nacionalne klase* opažan kao privlačan, bezbrižan, uzbudljiv, bez ikakvih ograničenja” (Ćirić 2014: 136).

Melodija, ritam, tema i tekst (stihovi) ovog *songa*, koji pripada nedijegetičkom nivou pripovedanja, gledaoca uvode u još jedan sloj razumevanja glavnog lika i zbivanja. Takođe, kompozicija *Flojd* izlazi iz okvira filmske priče u polje šireg kulturnog konteksta, u kome se mlađa publika poistovećuje sa identitetom filmskog junaka, a u prilog tome govori popularnost ovog *songa*, od njegovog nastanka do danas. Argumentovane činjenice pružaju ankete i liste na brojnim internet portalima, koji ovaj *song* definišu „kao *song* koji je nadmašio popularnost filma iz koga je potekao.”¹¹⁰Ovaj *song* se na samom početku filma pojavljuje u nedijegetičkoj formi, a tokom filma primenjen je više puta u instrumentalnoj formi, uglavnom u scenama kada Brana (Dragan Nikolić) vozi trkački auto zastava 750 i time postaje njegov *lajtmotiv* (vizuelnu dinamiku ovih scena prati muzička dinamika). Posebno je upečatljiva jedna od poslednjih scena kada se Brana priprema za trku u nacionalnoj klasi. Pripovedanje počinje dijalogom između Brane i njegove majke, kada se u pozadini čuje melodija *Flojd*, kao najava za scenu trke. Svojim stihovima ovaj *popularni song* opisuje identitet glavnog junaka filma i time nas uvodi u njegov karakter, muzički tempo i melodija mejnstrim pop žanra uvode nas u urbani aspekt kolektivnog kulturnog obrasca u Jugoslaviji osamdesetih, dok tekst (stihovi) učestvuje u pripovedačkom procesu:

¹¹⁰ Za više o ovoj temi pogledati tekstove: *Pesme iz filmova koje su postale popularnije od filmova iz kojih su potekle*, na internet stranici <https://ddl.rs/zabava/pesme-iz-filmova-koje-su-postale-popularnije-od-filmova-iz-kojih-su-potekle/>; *Ove pesme su postale popularnije od filmova iz kojih su potekle*, na internet stranici <https://www.srbijadanas.com/kultura/vesti/ove-pesme-su-postale-popularnije-od-filmova-iz-kojih-su-potekle-video-2018-07-17> pristupljeno: 9.01.2020.

*Ko je ona tvrda glava, što do podne uvek spava,
Floyd, Floyd, Floyd, Floyd, Floyd
ko je šmeker svetskog glasa, za kim šizi cela masa,
Floyd, Floyd, Floyd, Floyd, Floyd
on je mudar, hrabar, vozi... tako treba,
on je mudar, snažan, hrabar, ludo vozi
Floyd, Floyd, Floyd, Floyd, Floyd.*

Višestruka uloga *popularnog songa* se primećuje u velikom broju filmova osamdesetih godina, odnosno epohe u jugoslovenskoj kinematografiji koja je predmet ovog rada. U filmu *Ko to tamo peva* (Slobodan Šijan, 1980), muziku za film je komponovao Vojislav Kostić, postoji dobro poznata numera *Za Beograd*, koju izvode dva dečaka, romska muzičara, učesnika filmskog narativa. Ovaj *song* primenjen je tri puta kao dijegetička muzika u filmu, vrsta muzičkog intermecca koji nam pruža širi okvir za razumevanje vremena u kome se radnja filma odvija, a njen žanr je folk s obzirom na to da se izvodi na harmonici i drombuljama. U filmu pratimo grupu putnika koja u proleće 1941. godine, dan uoči nemačkog napada na Jugoslaviju i nadolazećeg bombardovanja Beograda, autobusom putuje ka prestonici. Nepredviđene okolnosti tokom putovanja, svađe i sukobljavanja, na kraju će ujediniti ostale putnike protiv ova dva romska dečaka, koji će se jedini pojaviti iz olupine autobusa na koji je bomba pala.

Duo u filmu tri puta izvodi *song Za Beograd*, u različitim scenama i njihovo pojavljivanje uvek inicira drugačiji kontekst. Zvuk njihovih instrumenata čujemo i četvrti put u sceni odmorišta za ručak, ali samo kroz melodiju. U početnoj sceni izvođenje *songa* je poletno, veselo i sa određenom životnom nadom, koja se ogleda u načinu njihovog izvođenja i stihovima: „sviće zora u subotu, / dan doleće iz daljine, / siromasi ovog kraja, / čekaju da sunce sine...”. U sceni na groblju u 37. minuti filma sledi drugo izvođenje, ali ovog puta prožeto zebnjom koja je podržana stihovima: „proleće je čet’ es prve, / proleće je, zlo se sprema, / majko mila šta se zbiva, / tužna mi se pesma svira, / smrt je došla u pohode, / ovde više nema mira”. U poslednjoj sceni duo ponovo izvodi *song Za Beograd* pored zapaljenog autobusa pogođenog bombom iz nemačkog aviona tokom šestoaprilskog bombardovanja Beograda. Dakle, reditelj je *popularnim songom* zapravo zaokružio pripovedanje od početne scene nade do krajnje scene razočaranja i straha koje se primećuje u stihovima:

Zemlja drhti, sve se ruši i nedelje nema više

*fašističke mutne ptice sve pod sobom uništiće.
Nesrećnik sam od malena, od sve muke pesme pevam
voleo bih, majko mila, da sve ovo samo snevam
da sve ovo samo snevam, joj, joj, joj, joj...*

Priča filma *Petrijin venac* (Srđan Karanović, 1980) obuhvata predratni, ratni i posleratni period i odvija se u malom rudarskom mestu u Srbiji, prikazujući razočaranja, nadanja i ljubavi na životnom putu Petrije (Mirjana Karanović). Zoran Simjanović je folk žanrom dočarao sredinu u kojoj se radnja odvija i pomalo setnim zvukom violine i laganim tempom opisao sudbinu jedne žene, njen klasni i rodni identitet. Ovom muzikom reditelj ne daje nikakve informacije o samoj radnji, već je ulogu pripovedača dodelio glavnoj junakinji Petriji, dok muzikom neposredno dočarava njena osećanja koja se sporadično pojavljuju tokom celog filma. U nekim delovima glas naratora (Petrije) se prožima muzikom koja se čuje u pozadini, što bi se moglo definisati kao pojačavanje efekta kojim se sagledava sudbina glavne junakinje Petrije.

Često je izbor različitih popularnih muzičkih žanrova usko vezan za kulturni kod, te je tako za folk žanr asocijacija ruralna sredina i akteri koji takvu sredinu predstavljaju, dok rok žanrom sa neizostavnom električnom gitarom može biti predstavljena urbana sredina, što je još jedna veoma značajna funkcija filmske muzike. U prilog tvrdnji govori izbor rok muzičkog žanra kompozitora Kornelija Kovača da u filmu *Došlo doba da se ljubav proba* (Zoran Čalić, 1980) predstavlja glavne aktere Mariju (Rialda Kadrić) i Bobu (Vladimir Petrović) kao predstavnike mlađe, urbane generacije. Reditelj muziku Kornelija Kovača postavlja u nedijegetičku funkciju, a *rif* električne gitare i instrumentalnom muzikom u brzom tempu označava tempo tinejdžerskog sazrevanja u jednoj urbanoj sredini, sa svim lepotama i problemima koje to sazrevanje donosi. Zatim film *Avanture Borivoja Šurdilovića* (1980) reditelja Aleksandra Đorđevića, snimljenog na osnovu serije *Vruć vetar*, sa veoma *popularnim songom A sad adio* kompozitora Vojkana Borisavljevića. Ovu pesmu izvodi Oliver Dragojević, čuveni izvođač dalmatinske pop muzike i šlagera uz prepoznatljive zvuke tambura i u laganom tempu. *A sad adio* žanrovski podseća na starogradsku¹¹¹ muziku koja se izvodila po kafanama

¹¹¹ Marija Dumnić Vilotijević u knjizi *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, definiše starogradsku muziku kao nostalgичnu muzičku praksu zasnovanu na nasleđu gradske narodne muzike pre Drugog svetskog rata. U studiji je predstavljen istorijski kontekst starogradske muzike, njen odnos s globalnom ranom popularnom muzikom, kao i odlike gradske narodne muzike na području Balkana i centralne Evrope, posebno u zemljama nekadašnje Jugoslavije. Starogradska muzika u užem smislu je viđena najpre kao proizvod jugoslovenske i srpske muzičke industrije poslednjih decenija XX veka (Vilotijević, 2019).

urbanih gradskih četvrti, te se može okarakterisati kao kulturni kod urbanih sredina srednje generacije. *Song A sad adio* se nekoliko puta ponavlja u filmu u dijegetičkoj i nedijegetičkoj ulozi, ali ono što je primetno je aktivan uticaj na filmske aktere i recipijente kada se pojavljuje u dijegetičkoj ulozi, kao i aktivan uticaj na recipijente kada se pojavljuje u nedijegetičkoj ulozi, u smislu subjektivnog emotivnog doživljaja koji *song* ostvaruje na same recipijente. U tom smislu, *song* (melodija i stihovi) se prožima sa slikom, dijalozima i pripovedanjem, dajući mu multimodalnu funkciju. I ovaj *song*, kao i *Floyd*, je po popularnosti nadmašio film ili seriju iz koga je potekao, te se može reći da osim narativne uloge, ova pesma ostvaruje uticaj u kulturnom i društvenom smislu.

Sa druge strane, u filmu *Erogena zona* 1981. se reditelj Dejan Karaklajić služi sasvim drugačijim pristupom filmske muzike u odnosu na do sada prezentovana ostvarenja. Tokom celog filma i u svakom kadru gde svira radio čuje se muzika Olivera Mandića sa njegovog prvog albuma *Probaj me*. Pre toga, Oliver Mandić objavljuje dva singla, *Ljuljaj me nežno* 1978. i *Sutra imam prazan stan* 1979, koji su veoma dobro primljeni kod publike mlađe populacije. Očigledna je namera reditelja da se već proslavljeni kompozitor i izvođač popularne muzike disko-fank žanra iskoristi za popularizaciju filma, a u isto vreme se samim filmom promovise prvi album i dalja popularizacija Olivera Mandića. Moglo bi se pretpostaviti da muzika koja dolazi sa radija, iako se smatra dijegetičkom upotrebom muzike, u filmu nema mnogo veze sa radnjom filma, što u ovom slučaju nije tako, već je reditelj koristio romantične kadrove da Mandićevu muziku sporog ritma i ljubavnog teksta umetne u filmski narativ i prilagodi samom kadru. Dok sa druge strane, potpisani kompozitor u ovom filmu Milivoje Mića Marković, svoju originalno komponovanu muziku klasično nedijegetički koristi u filmsko/muzičkoj strukturi. Može se reći da se *songovi* Olivera Mandića koji se čuju sa radija u samoj filmskoj radnji, takođe prožimaju kroz scenu, slike i radnju filma, te u isto vreme ostvaruju emotivan uticaj kako na same aktere tako i na recipijente.

U sledećoj tabeli dat je pregled, filmsko/muzička analiza na osnovu odnosa *popularnog songa* i njegove dijegetičke ili nedijegetičke funkcije u procesu filmskog pripovedanja. Korak dalje, tabela nam uporedno predstavlja i filmsko/muzički uticaj *songova* različitih popularnih muzičkih žanrova na kulturni obrazac i društveni identitet u Jugoslaviji:

Godina	Film	Muzika/song	Muzički žanr/vrsta filmske muzike	Autor/Izvođač	Narativna funkcija		Kulturni obrazac /Društveni identitet	
					Dijegetička	Nedijegetička	Urbani	Ostalo
1941.	<i>Priča jednog grada</i>	<i>Svi vi što maštate o sreći</i>	Zabavna	Izvođač: Milan Bata Timotić	da		da	
1947.	<i>Slavica</i>	<i>Napred, Titovi mornari</i>	Partizanska	Kompozitor: Silvio Bombardeli	da			
1960.	<i>Ljubav i moda</i>	<i>Ljubav ili šala, Jedna mala dama, Ljubav i moda, Sonja, Devojko mala, Kli-kla-klo-klap</i>	Zabavna, džez, swing	Kompozitori: Darko Kraljić, Bojan Adamić Izvođači: Gabi Novak, Đuza Stojiljković	da	da	da	
1962.	<i>Zvižduk u osam</i>	<i>Ko nekad u osam</i>	Zabavna	Kompozitori: Mihajlo Živanović, Darko Kraljić Izvođač: Đorđe Marjanović	da		da	
1967.	<i>Skupljači perja</i>	<i>Romale-ćavale, Ćelem Ćelem</i>	Romska folklorna	Izvorna, arhivska Izvođač: Olivera Vučo	da			da
1968.	<i>Višnja na Tašmajdanu</i>	<i>Potraži svoju ljubav, Odabrat češ gore</i>	Zabavna	Kompozitor: Vojkan Borisavljević Izvođači: Žarko Dančuo, Arsen Dedić	da		da	
1968.	<i>Biće skoro propast sveta</i>	<i>Biće skoro propast sveta, Divan je kićeni Srem, Ciganska je tuga pregolema, Što se bore misli moje, U selu bejaše Ciganka stara, U pustinji čuvao sam svinje, Bećarci, I mi smo Sremci</i>	Narodna folklorna (bećarac)	Kompozitor: Vojislav Voki Kostić, Aleksandar Petrović	da			da
1969.	<i>Bitka na Neretvi</i>	<i>Prelude, The Retreat, Separation, From Italy,</i>	Klasični orkestar	Kompozitori: Bernard Herman, Vladimir Kraus-Rajterić	da	da		da

		<i>Chetniks' March, Farewell, Partisan March, Pastorale, The Turning Point, The Death of Danica, Finale-Victory, Padaj silo i nepravdo</i> (hor partizana)						
1972.	<i>Valter brani Sarajevo</i>	Instrumental-tema	Klasični orkestar (partizanske)	Kompozitor: Bojan Adamič		da		da
1972.	<i>I Bog stvori kafansku pevačicu</i>	<i>Ne znam gde, ne znam s kim ode ti</i>	Novokomponovana/folklorna	Kompozitor: Darko Kraljić	da			da
1973.	<i>Sutjeska</i>	Instrumental-tema	Klasični orkestar (partizanske)	Kompozitor: Mikis Teodorakis		da		da
1974.	<i>Partizani</i>	<i>Epopėja partizana</i>	Zabavna	Kompozitor: Vojkan Borisavljević Izvođač: Leo Martin		da		da
1974.	<i>Otpisani</i>	Instrumental-tema	Fank	Kompozitor: Milivoje Marković		da	da	
1977.	<i>Specijalno vaspitanje</i>	Instrumental-tema	Fank, Bluz-Rok	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1977.	<i>Ljubavni život Budimira Trajkovića</i>	<i>Neke važne stvari, Živim život</i>	Zabavna	Kompozitor: Milivoje Marković Izvođač: Bisera Veletanlić		da	da	
1977.	<i>Miris poljskog cveća</i>	Instrumental-tema	Elektronska muzika ¹¹²	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1977.	<i>Lude godine</i>	Instrumental-tema	Fank-rok	Kompozitor: Kornelije Kovač		da	da	

¹¹² Ovaj instrumental kompozitora Zorana Simjanovića, podseća na žanr koji je sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka izvodio francuski kompozitor elektronske muzike Žan Mišel Žar (Jean Michel Jarre). Kompozitor se proslavio albumom Oksidžen (Oxyigene, 1976).

1978.	<i>Boško Buha</i>	<i>Nek nas sete ove slike</i>	Pop balada	Kompozitor: Zoran Simjanović		da		da
1979.	<i>Partizanska eskadrila</i>	Instrumental-tema	Klasični orkestar	Kompozitor: Bojan Adamič		da		da
1979.	<i>Nacionalna klasa</i>	<i>Flojd, Zašto, Imam sve, Mirišem, Hoby, Cvečke i zloće</i>	Fank-rok, pop balada, fank-rok, rok, disko-fank	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Dado Topić, Oliver Dragojević, Slađana Milošević, Laboratorija zvuka, Zumreta Midžić-Zuzi, Oliver Mandić		da	da	
1980.	<i>Ko to tamo peva</i>	<i>Za Beograd</i>	Novokomponovana/folklorna	Kompozitor: Vojislav Kostić	da			da
1980.	<i>Petrijin venac</i>	Instrumental-tema	Novokomponovana/folklorna	Kompozitor: Zoran Simjanović		da		da
1980.	<i>Avanture Borivoja Šurdilovića – TV serija Vruć vetar</i>	<i>A sad adio</i>	Starogradska	Kompozitor: Vojkan Borisavljević Izvođač: Oliver Dragojević	da	da	da	
1980.	<i>Majstori, majstori</i>	Instrumental-tema	Bugivugi, tvist	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1981.	<i>Dečko koji obećava</i>	<i>Slobodan, Dosta mi je svega, Depresija, Jedina, Iggy Pop, Niko kao ja, Bolje da nosim kratku kosu, Neka te ništa ne brine</i>	Pank, ska, pank-rok	Kompozitor: Dušan Kojić-Koja (<i>VIS Idoli, Azra, Paraf, Šarlo akrobata, Pekinška patka, Prljavo kazalište</i>), <i>Kazimirov kazneni korpus, Igra staklenih perli</i>	da		da	
1981.	<i>Sok od šljiva</i>	<i>Balavurov čoček, Miki Milovane, Gde si sada, Pusti mene trči svojoj sreći, Ne plači, dobri domaćine, Nismo više tako mladi, Osamnaest</i>	Novokomponovana/folklorna	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Milan Nikolić-Donja, Miroslav Ilić, Nada Topčagić, Šaban Šaulić, Predrag Pavlović, Vesna Zmijanac, Radmila Živković	da	da		da

		<i>zima, osamnaest proleća, Uveli mi rumeni obrazi, Puče bruka, Mi smo muzikanti</i>						
1981.	<i>Lafu srcu</i>	<i>Ostaću slobodan</i>	Rok	Kompozitor: Vojislav Kostić, Riblja čorba		da	da	
1981.	<i>Sećaš li se Doli Bel</i>	<i>Na morskome plavom žalu, 24 hiljade poljubaca, Uvijek sam usamljen ja, Teško meni u Sarajevu</i>	Šlager, rok, sevdalinka	Kompozitor: Zoran Simjanović	da			da
1981.	<i>Erogena zona</i>	<i>Probaj me</i>	Pop-fank	Kompozitor: Miliwoje Mića Marković, Oliver Mandić	da		da	
1981.	<i>Neka druga žena</i>	<i>Baby, instrumental-tema</i>	Bluz-rok, fank	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1982.	<i>Maratonci trče počasni krug</i>	Instrumental-tema	Duvački orkestar	Kompozitor: Zoran Simjanović		da		da
1982.	<i>Idemo dalje</i>	Instrumental-tema	Valcer	Kompozitor: Dušan Karuović		da		da
1982.	<i>Tesna koža</i>	<i>Tesna koža, Kako je lepo biti glup, Ja ratujem sam</i>	Rok	Kompozitor: Vojislav Voki Kostić Izvođač: Dušan Prelević, Riblja čorba		da	da	
1982.	<i>Variola vera</i>	Instrumental-tema	Psihodelija	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1983.	<i>Balkan ekspres</i>	<i>Balkan bugi, Lilijana Lili, Ja žudim, Ljubav ah ljubav je to, Ta tvoja munt harmonika, Na balkonu, Dukat, Maramica markizet, Daleke jecaju zvezde, Balkan bluz, Sva moja</i>	Bugivugi, tango, engleski valcer, bečki valcer, bluz, bossa nova, spori swing, brzi swing	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođači: <i>Trio akorda</i> , Toma Zdravković, Tanja Bošković, Olivera Marković, Lidija Kodrič, Anica Dobra, Predrag Živković Tozovac, Bata Živojinović, <i>Balkan bluz</i>	da		da	

		<i>lutanja, Frida, Kad bi sreća znala, Šubi dubi, Idi večer</i>						
1983.	<i>Halo taksi</i>	<i>Šuger</i>	Pop balada	Kompozitor: Kornelije Kovač Izvođač: Zana Nimani		da	da	
1983.	<i>Nešto između</i>	Instrumental-tema	Valcer	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1984.	<i>Varljivo leto</i>	Instrumental-tema	Valcer	Kompozitor: Zoran Hristić	da	da	da	
1984.	<i>Balkanski špijun</i>	<i>Stani more, moj Dragane</i>	Hor staraca	Kompozitor: Vojislav Voki Kostić	da		da	
1984.	<i>Davitelj protiv davitelja</i>	<i>Bejbi, bejbi, zatvori oči sada</i>	Pank-rok	Kompozitor: Vuk Kulenović Izvođači: <i>Idoli</i>	da		da	
1984.	<i>Jaguarov skok</i>	Instrumental-tema, <i>Song-Gubitnik</i>	Disko-fank, rok balada	Kompozitori: Vojislav Voki Kostić, Momčilo Bajagić Bajaga		da	da	
1984.	<i>Šta je stobom, Nina</i>	Instrumental-tema, <i>Song Jugoslovenka</i>	Pop balada, Rok	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Peđa D-boj	da	da	da	
1985.	<i>Bal na vodi</i>	Instrumental-tema	Pop instrumental, Bi bap džez	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1985.	<i>Život je lep</i>	<i>Ljubavi (obrada italijanske kancone pod nazivom Creola), Život je lep, Ajde selo da selimo, Moj čovek dobar nije (u stilu meksičkih marijači muzičkih sastava)</i>	Kanconatango, tango, narodna, marijači	Kompozitor: Vojislav Kostić Izvođač: Sonja Savić	da			da
1985.	<i>Jagode u grlu (na osnovu televizijske serije Grlom u jagode)</i>	<i>O mladosti, Banana boat song (obrada pesme Day O Banana boat song, Harry Balafonte 1956), Grlom</i>	Starogradska (tamburaški orkestar),	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Orkestar lepog Jovice	da	da	da	

		<i>u jagode-</i> instrumental- tema	kalipso ¹¹³ , bluz-rok					
1985.	<i>Tajvan- ska kanasta</i>	<i>Love me,</i> instrumental- tema, <i>Tatoo</i>	Kantri-pop, bluz, rok	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Ljuba Ninković, <i>Ekatarina Velika</i>	da	da	da	
1985.	<i>Šest dana juna</i>	Instrumental- tema, <i>Ona to zna, Samo me gledaj i budi tu, Znaš da neću da pobegnem, Ljubavi, A kad te vidim ja, Da je duži moj dan, Bluz, Ja je zovem meni da se vrati</i>	Rok, bluz, narodna	Kompozitor: Vlada Divljan	da	da	da	
1985.	<i>Otac na službe- nom putu</i>	Instrumental- tema (<i>Dunavski valovi</i>)	Valcer	Kompozitor: Zoran Simjanović, Jovan Ivanović		da	da	
1986.	<i>Šmeker</i>	<i>Zvučni zid</i> (Instrumental- tema), <i>Rovas devla</i>	Rok-bluz, romska folklorna	Kompozitor: Vlatko Stefanovski Izvođač: Ratko Tankosić	da	da	da	
1986.	<i>Lijepa žene prolaze kroz grad</i>	<i>Lijepa žene prolaze kroz grad, Tople usne žene, Ne spavaj mala moja muzika dok svira, Hajde sestro slatka</i>	Rok	Kompozitor: Dušan Kojić Izvođači: <i>Azra, Bijelo dugme, Riblja čorba</i>	da		da	
1986.	<i>Lepota poroka</i>	Instrumental- tema, <i>Everlasting love, My Darling</i>	Pop, disko pop	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Olivera Krpan		da	da	
1986.	<i>Sivi dom</i>	<i>Sve što želim u ovom trenutku</i>	Pop balada	Kompozitor: Vojkan Borisavljević		da	da	

¹¹³ Kalipso (Calypso) je vrsta muzičkog žanra koja se primarno izvodi na ostrvu Trinidad, ali je takođe karakteristična za sva karijska ostrva. Harmonski je jednostavna i podseća na rege muziku sa Jamajke, sa tom razlikom što kalipso ima satiričan tekst.

1987.	<i>Na putu za Katangu</i>	Instrumental-tema, <i>Na Uskrs sam se rodila Nano, Rudarska pesma</i>	Klasična, tradicionalna	Kompozitor: Vartkes Baronijan	da	da		da
1987.	<i>Već viđeno</i>	Instrumental-tema, <i>Revolucionarna etida – Frederik Šopen</i>	Klasična	Kompozitor: Zoran Simjanović	da	da	da	
1987.	<i>Uvek spremne žene</i>	<i>Uvek spremne žene, Zvezdo moja</i>	Bećarac	Kompozitor: Zoran Simjanović	da			da
1988.	<i>Zaboravljeni</i>	<i>Zaboravljeni</i>	Pop	Kompozitor: Vlatko Stefanovski, Laza Ristovski Izvođač: Kiki Lesandrić		da	da	
1988.	<i>Dom za vešanje</i>	<i>Sao Roma, Pjesma, Ederlezi avela, Svatovsko oro, Talijanska, Kustino oro, Borino oro, Ederlezi</i>	Tradicionalna romska, valcer	Kompozitor: Goran Bregović	da	da		da
1989.	<i>Vreme čuda</i>	<i>Glamočko kolo, Svjati Bože</i>	Tradicionalna-folklorna, duhovna	Kompozitor: Zoran Simjanović	da	da		da
1989.	<i>Boj na Kosovu</i>	<i>Hriste Bože, Liturgija</i>	Duhovna	Kompozitor: Dušan Karuović		da		da
1989.	<i>Poslednji krug u Monci</i>	<i>Odlazim, a volim te</i>	Pop balada	Kompozitor: Oliver Mandić		da	da	
1989.	<i>Bolji život (na osnovu TV serije)</i>	<i>Ja hoću život</i>	Pop balada	Kompozitor: Vojislav Kostić Izvođač: Dado Topić		da	da	
1989.	<i>Kuduz</i>	Instrumental-tema, <i>Žute dunje, Tango, Zapevala Sojka ptica</i>	Pop, tradicionalna-folklorna, tango, gudački kvartet	Kompozitor: Goran Bregović		da		da

1989.	<i>Sabirni centar</i>	<i>Cveta trešnja</i>	Solo pesma	Kompozitor: Zoran Simjanović Izvođač: Anica Dobra i hor <i>Lola</i>	da			da
1989.	<i>Kako je propao rokenrol</i>	<i>Barbarina tema - instrumental, Dobro jutro - instrumental, Hajde, hajde, devojko, Tvoj dan, Crveno, E i di-džej Stan - instrumental, Nećemo, Doživljaji Zelenog Zuba, Srećna Nova godina, Ja ne mogu više, Drakulina tema - instrumental, Najnoviji doživljaji Zelenog Zuba, S stan, Pokojni Toza, Vaka caka, Hasanaginicin rep, Ljubavna tema Japan, Trese, lupa, udara, Zdravo, Zeleni Zube, Montažni kompjuter, Nindža miks, Skalpele</i>	Pank-rok, bluz-rok, turbo-folk	Kompozitori: Srđan Gojković, Dušan Kojić-Koja, Vladimir Divljan	da		da	
1990.	<i>Početni udarac</i>	Instrumental-tema	Rok	Kompozitor: Vlatko Stefanovski		da	da	
1991.	<i>Virdžina</i>	Instrumental-tema	Tradicionalna	Kompozitor: Zoran Simjanović		da		da
1992.	<i>Tito i ja</i>	Instrumental-tema	Pop-swing-fank	Kompozitor: Zoran Simjanović		da	da	
1992.	<i>Crni bombarder</i>	<i>Hodam sad kao zombi, Mjau mjau, Sva u lažima, Svečane bele</i>	Pank-rok, Rok	Kompozitori: Srđan Gojković-Gile, Vlada Divljan	da		da	

		<i>košulje, Ja moram sama, Ne mogu da se ne osvrnem, Crne rupe, Na selu, Crni bombarder, Seks, droga, nasilje i strah</i>						
--	--	---	--	--	--	--	--	--

Tabela 1. *Popularni song* u SFRJ i njegova dijegetička/nedijegetička funkcija (analiza tabele data je u Zaključku rada)

Osamdesetih godina u Jugoslaviji, usled brojnih kolebanja i odstupanja unutrašnje i spoljašnje politike, dolazi do društvenog raslojavanja i ideološke pluralizacije. Posledično, kolektivni identitet u Jugoslaviji, delimično (možda samo na površini gledano) ostaje na istim pozicijama, a delimično (dubinski i suštinski gledano) počinje da se menja oslobađanjem različitih individualnih identiteta u društvenom, političkom i kulturnom aspektu. Popuštanjem stega tadašnjeg komunističkog establišmenta, mladi preko popularne kulture, filma, muzike, umetnosti, književnosti i masovnih medija, prihvataju uticaje i menjaju jugoslovenski kulturni obrazac.¹¹⁴ Kompozitori i izvođači popularnih zabavnih žanrova se u većoj meri integrišu u postulate filmske muzike i kao takvi aktivno učestvuju u kreiranju muzičkog ukusa, a samim tim aktivno učestvuju i u kreiranju kulturnih obrazaca i društvenog identiteta. Za ovakvu konstataciju dobar primer su filmovi: *Dečko koji obećava* (reditelj Miloš Radivojević, kompozitor Dušan Kojić-Koja, 1981), *Šest dana juna* (reditelj Dinko Tucaković, kompozitor Vlada Divljan, 1985), *Davitelj protiv davitelja* (reditelj Slobodan Šijan, kompozitor Srđan Šaper i Vuk Kulenović, 1984), *Tajvanska kanasta* (reditelj Goran Marković, kompozitor Zoran Simjanović, 1985), *Kako je propao rokenrol* (reditelj Zoran Pezo, Vladimir Slavica i Goran Gajić, kompozitor Dušan Kojić-Koja i Vlada Divljan, 1989)... Takođe, scenario za film *Dečko koji obećava* je napisao Nebojša Pajkić, a njegovo obožavanje novog holivudskog filma i opusa reditelja Nikolasa Reja (Nicholas Ray), učinilo je da *Dečko koji obećava* postane jedan od stožera srpskog žanrovskog filma osamdesetih.

Muziku za film *Dečko koji obećava* je radio *novotalasni* beogradski bend *Šarlo akrobata*, tačnije član benda Dušan Kojić. Numere *Slobodan*, *Dosta mi je svega* i *Depresija* su rađene u *novotalasnom* rok-pank žanru i sa tekstom koji reflektuje potrebu mlade generacije za slobodnim izražavanjem, a protiv ustaljenih dogmi ponašanja i razmišljanja. Navedene

¹¹⁴ Krajem sedamdesetih godina dvadesetog veka, pank bendovi iz Sjedinjenih Američkih Država i Velike Britanije ostvaruju veliki uticaj na jugoslovensku muziku i nastanak jugoslovenskog *novog talasa*, koji opet snažno vrši uticaj na omladinu u preuzimanju kulture koju ta vrsta muzike donosi. Po sadržaju i formi pesme *novog talasa* su bile radikalnije i eksplicitnije u društvenoj kritici, a kultura *novog talasa* se manifestovala na specifičan način.

kompozicije su pisane isključivo za potrebe filmskog narativa i nisu izvođene niti objavljivane, te se može reći da *songovi* kao takvi imaju kulturološko i društveno delovanje isključivo u korelaciji sa filmom iz kog su potekle. Međutim, film obiluje *songovima* pank žanra *novotalasnih* bendova kao što su: *Azra – Igi Pop, Paraf – Perspektiva, VIS Idoli – Jedina, Šarlo akrobata – Niko kao ja, Pekinška patka – Bolje da nosim kratku kosu i Prljavo kazalište – Neka te ništa ne brine*, tako da se u ovom projektu kao jednom od kulturnih simbola novog jugoslovenskog talasa mogu uočiti svi kulturološki aspekti koji se manifestuju na društveni identitet.

Za umetničko ostvarenje *Šest dana juna*, muziku je pisao vođa vokalno-instrumentalnog muzičkog sastava *Idoli*, Vlada Divljan. Popularne kompozicije *Ona to zna, Ljubavi, Samo me gledaj i budi tu, Znaš da neću da pobegnem, A kad te vidim ja, Da je duži moj dan*, su mejnstrim pop-zabavnog žanra sa tekstom koji govori o zaljubljenosti i pre svega je namenjen mlađoj populaciji koja tek otkriva taj deo svoga bića. Sve numere u filmu imaju različitu funkciju, nedijegetičku ili dijegetičku, u zavisnosti od scena i potreba priče. Glavni *song* ovog filma *Ona to zna* ima nedijegetičku ulogu, a takvom njegovom upotrebom reditelj zapravo kroz tekst ovog *songa* otkriva prava osećanja glavnog junaka zaljubljenog u jednu devojkicu. Ovaj *popularni song*, iako posebno komponovan za film *Šest dana juna*, postiže veliku popularnost i van njega, iz razloga što su se mladići često poistovećivali sa tekstom, koji nosi konotaciju zaljublivanja:

*Ona to zna, ona zna, da je dugo, dugo,
volim već, e-e-e, e-e-e, volim već.*

Film *Davitelj protiv davitelja* se takođe može deklarirati kao jedan od kulturnih filmova *novog talasa* u popularnoj filmskoj muzici. U filmu se istovremeno manifestuju dva modela primene filmske muzike. Kompozitor u ovom filmu, Vuk Kulenović, koristi modele klasičnog perioda filma i filmske muzike, gde sa jedne strane zvuci obostranosti dodate vrednosti ili zvuci stravičnog dominiraju u scenama nasilja što je tipično za filmove horor žanra kome ovaj film delimično pripada, a sa druge strane muzika neposredno izražava učešće u osećanjima koje izaziva data scena, tako što prilagođava svoj ritam, tonalitet i muzičku frazu usvojenim kulturnim kodovima za tugu, radost, osećajnost i pokret (upor. Šion 2007: 13–18). Za ovakav tip primene filmske muzike se uglavnom koristi zvuk simfonijskog orkestra iz razloga što simfonijski orkestar čini više vrsta instrumenata koji proizvode zvuke različitog kolorita i u kombinaciji različitih zvukovnih kolorita se dobija i željeni scenski efekat. Takođe,

dijegetičkom upotrebom simfonijskog orkestra se najavljuje početak filma. Osim Kulenovićevog muzičkog doprinosa ovom filmu pomenuću i doprinos *novotalasnog* benda *Idoli* koji izvode *song* *Bejbe, bejbe, zatvori oči sada*. Primenom ovog *songa* film se svrstava u ostvarenja čiji *song* učestvuje u filmskom narativu u dijegetičkoj i nedijegetičkoj formi, a takođe i promoviše izvođače popularne muzike i sam *popularni song*. Promocija se dešava i sa druge strane tako što *song* postaje vidljiv izvan filma u kome je primenjen i promoviše ga na isti način.¹¹⁵ Kao i kod prethodnih muzičkih primera popularnog *songa*, i ova kompozicija se manifestuje ka kulturnim i društvenim identitetima tadašnje omladine urbanog područja.

Tajvanska kanasta je film koga odlikuje eklektička upotreba muzike. Muziku u ovom filmu potpisuje Zoran Simjanović, koji komponuje *songove* u različitim žanrovima. Primećuje se namera kompozitora da upotrebom različitih žanrova, koji su karakteristični za različite epohe dvadesetog veka, odnosno različite generacije koje se kulturno i društveno identifikuju sa određenim popularnim žanrom, simbolizuje neostvarenog i nezaposlenog intelektualca u četrdesetim godinama Saše (Boris Komnenić), inače glavnog junaka ovog filmskog ostvarenja. Najpre se pojavljuje muzika u bluz žanru kao metafora ranog detinjstva glavnog aktera, zatim pesma *Love* u kantri-pop stilu karakteristična za popularni britanski bend *Bitlsi*, koja simbolizuje mladost i uvođenje *novotalasnog* benda *Ekatarina Velika* sa pesmom *Tattoo* koja ima dijegetsku funkciju u filmu, a koja simbolizuje Sašino srednje životno doba. U filmskoj sceni kada Saša ulazi u klub sa mladom devojkom gde se održava koncert benda *Ekatarina Velika (Mrtvi bambi)*, hoda kroz prepun klub veoma mladih ljudi, koji su zapravo deo te kulture i urbanog identiteta i shvata svoju životnu neostvarenost time što oseća da ne pripada toj generaciji i što se ne može poistovetiti sa novonastalim muzičkim žanrom, kao i sa identitetom koji ta muzika predstavlja. Filmska muzika ovog filma deluje u sklopu narativa i povezuje se sa filmskim narativom sa pozicije glavnog aktera Saše, predstavljajući na taj način njegovu promašenost, neusklađenost, prolaznost, a nepoistovećivanje sa novim muzičkim talasom i atmosferom, predstavlja raskorak između ličnih potreba za identifikacijom sa nečim novim, odnosno novim urbanim identitetom i mestom u društvu u kome se njegova generacija nalazi. Takođe, cilj implementacije *songa novotalasnog žanra* u ovom filmu je povezivanje sa društvenim i kulturnim identitetom mlađe generacije.

¹¹⁵ Uvidom u jutjub link na kome je postavljen ovaj *song* primećuje se da je do 13.01.2020. ostvario 315 660 pregleda. S obzirom na to da je pesma *Bejbe, bejbe, zatvori oči sada* bila popularna osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka kada nije postojala platforma Jutjub, pretpostavka je da bi postavljanjem u trenutku najveće popularnosti imala veći broj pregleda nego što ima danas. Stoga se može reći da je jugoslovenski kulturni obrazac/identitet i *novi talas* nastavio da živi i nakon raspada te države.

Kako je propao rokenrol je još jedan iz grupe filmova u kome je odgovornost kreiranja filmske muzike poverena kompozitorima i izvođačima jugoslovenskog *novog talasa*, Vladi Divljanu, Srđanu Gojkoviću i Dušanu Kojiću. Kompozicije implementirane u filmu su deo pank-rok kulture, osim *songa Disko nindža*, koji nastoji da semiotički, u smislu odnosa *označitelja* i *označenog*, prikaže društveni sukob između pank-rok i kako se u samom filmu definiše, *narodnjačke* kulture, koja opet u tom periodu deluje u polju urbane i neurbane društvene kulturne zajednice. Taj društveni sukob prikazan kroz *song Disko nindža* se ogleda u žanrovskoj strukturi *songa*, sastavljenog od miksa različitih muzičkih žanrova popularne kulture. Posmatrano iz ugla semiotičke analize, *označitelja* i *označenog*, *Disko nindža* se takvom hibridnom strukturom obraća gotovo svim pop-kulturnim zajednicama tadašnjeg društva, i iz tog razloga doživljava ogromnu popularnost u samom filmu i osvaja celokupni jugoslovenski prostor. Reditelj je zapravo prikazao podilaženje publici u cilju komercijalnog uspeha muzičkih izvođača i producenata, kao paradigmu pop-muzičkog stvaralaštva osamdesetih godina dvadesetog veka, u odnosu na muzičko stvaralaštvo koje proizlazi iz estetskog, kulturnog i muzičkog ubeđenja kompozitora i izvođača popularne muzike. Takva vrsta podilaženja je zapravo mogući uzrok propasti rokenrola. Kulturni identitet neurbanih sredina najverovatnije migracijom stanovništva ka urbanim sredinama osamdesetih godina dvadesetog veka postaje vidljiv i prepoznatljiv kao takav. Iz tog razloga je *song Disko nindža* interesantan kao refleksija društvenih i kulturnih identiteta na muzički žanr koji u sve većoj meri prihvata jedan deo urbane populacije, koji će u periodu nakon osamdesetih biti sve brojniji. Muzičke numere *Crveno, crveno* i *Trese, lupa, udara* su tipični predstavnici pank-rok žanra koji se kao deo narativa oslanjaju na glavne aktere trećeg dela filma *Kako je propao rokenrol*, kao deo njihovog društvenog i kulturnog identiteta i njihovog muzičkog ukusa, odnosno estetskog doživljaja muzike.

Kao što se u ovom radu *song Floyd* analizira, a načelno se nalazi van zadatak metodološkog okvira studije slučaja, tako se tipologiji opusa filmova i filmske muzike *novog talasa* u Jugoslaviji dodaje i film koji je snimljen 1992. godine, u periodu nakon formalnog raspada Jugoslavije, u jednom turbulentnom političkom, ideološkom i društveno nestabilnom vremenu. Reč je o filmu *Crni bombardier* (1992) reditelja Darka Bajića, u kome su muzičke *songove* i instrumentalnu muziku komponovali Srđan Gojković-Gile i Vlada Divljan, vođa rok benda *Električni orgazam*. Ovaj film je jedan od poslednjih u kojima dominira pank-rok žanr u filmskoj muzici i period u kome se nazire kraj pank-rok žanru kao mejnstrimu na muzičkoj sceni. Numere koje se pojavljuju u dijegetičkoj i nedijegetičkoj formi su ostvarile veoma jak uticaj na estetiku mlađe populacije, kao i jak uticaj na kulturni i društveni identitet s obzirom

na vreme u kome su film i filmska muzika premijerno prikazani. Od mnoštva *songova* od kojih je većina doživela veliku popularnost, izdvojiću *Hodam sad kao zombi*, *Svećane bele košulje* i *Seks, droga, nasilje i strah*, kao metaforu na period u kome tek stasala mlada populacija traži novi identitet i u kome oseća da gubi slobodu izražavanja. Radio *Boom 92*, koji se pominje u filmu, je vrlo jasna metafora za radio *B 92* koji se u tom periodu izdvojio kao svetionik slobodnog izražavanja i poziva na bunt protiv nametanja kontrole nad kulturom i društvom od strane vladajućeg establišmenta. Značaj pank-rok žanra u semiotičkom kontekstu je zapravo bunt protiv ustaljenih i okoštalih vrednosnih sistema, kao i ogromna želja za slobodnim izražavanjem, te se iz tog razloga reditelj odlučuje za implementaciju upravo tog žanra i te kulture.

U sledećim ostvarenjima jugoslovenske kinematografije kao što su: *Maratonci trče počasni krug* (reditelj Slobodan Šijan, Zoran Simjanović, 1982), *Idemo dalje* (reditelj Zdravko Šotra, Dušan Karuović, 1982), *Sjećaš li se Doli Bel* (reditelj Emir Kusturica, Zoran Simjanović, 1981) i *Balkan ekspres* (reditelj Branko Baletić, Zoran Simjanović, 1983), je na delu sasvim drugačija dimenzija identiteta koji su deo filmskog narativa. Radnja se odnosi na ratni i posleratni period, te se filmovi ne obraćaju generalno urbanom delu publike mlađe populacije iz razloga što je za potrebe filma angažovan jedan od najistaknutijih kompozitora filmske muzike na postjugoslovenskim prostorima Zoran Simjanović, dok je za film *Idemo dalje* muziku komponovao Dušan Karuović. Odlika ovih filmova je da se filmska muzika može smatrati kao *dodata vrednost*. U filmu *Maratonci trče počasni krug* izdvajaju se dva *songa* u nedijegetičkoj ulozi, od kojih se jedan od njih provlači mestimično tokom celog filma i određuje *songove* kao već pomenutu *dodatu vrednost*, a drugi je umetnut na samom kraju filma kada se sukobljavaju dve porodice. Muzika na kraju filma je u ritmu posmrtnog marša kao metanarativ i najavljuje verovatni epilog tog sukoba, a to je smrt svih njenih članova. Filmovi *Sjećaš li se Doli Bel* i *Balkan ekspres* su ovekovečeni nezaboravnim *songovima* kompozitora Zorana Simjanovića, koji u sadejstvu sa filmom kreiraju njegov identitet, estetiku i kao takvi se ne mogu zamisliti odvojeno od tog umetničkog ostvarenja kao dela narativa. *Song Na morskome plavom žalu* spada u ljubavni tip pesama i simbol je naivnosti i nevinosti mlade generacije stasale neposredno nakon Drugog svetskog rata.

Balkan ekspres je esencijalno muzički film s obzirom na to da radnja prati zgone i nezgone jedne muzičke grupe tokom Drugog svetskog rata. Ceo film je *protkan* muzičkim numerama dijegetičke funkcije, u stilu tridesetih godina dvadesetog veka. Dok je uvodna špica instrumental u bugivugi bluz stilu, kompozicije sa tekstom su pretežno u tango ili ritmu valcera, osim *songa Maramica markizet* koja je u ritmu svinga. Ova grupa filmova bi se mogla

formulisati kao otklon od poistovećivanja sa identitetskim, estetskim, društvenim i kulturnim trendovima, iz razloga što se muzikom koja je u njima implementirana ne obraća populaciji koja je trendovski orijentisana, već bi se mogla smatrati simbolom negacije novog muzičkog talasa. Drugim rečima, popularnost ovog umetničkog ostvarenja i popularnost *songova* proizašlih iz tog filma nam govori da je u isto vreme u društvu prisutno nekoliko modela kulturnih i društvenih identiteta, koji neguju potpuno različite estetske i životne vrednosti. Zapravo, *novi talas* nije marginalizovao njegovu negaciju već je, može se reći, uspostavio dva ili više jednako značajna kulturna identiteta.

Ciklus filmova žanra komedija u kojima su glumili najpoznatiji glumci toga vremena su osamdesetih godina dvadesetog veka takođe ostvarivali ogromnu gledanost, a samim tim i veliki uticaj na publiku. Reditelji su u najvećoj meri koristili prednost žanra komedije i u svojim filmovima predstavljali muziku koju su najčešće izvodili pevači *turbo-folk* žanra¹¹⁶. Kako je popularnost ovog žanra supkulture rastao, tako su se i potrebe reditelja da svoj film promovišu preko isključivo tog žanra povećavale. U najvećem broju slučajeva, implementacija ovih *songova* u filmski narativ nema posebnog umetničkog razloga osim da služi popularizaciji, drugim rečima semiotička uloga *popularnog songa* je dalja komercijalizacija određenog izvođača (*songa*) ili filma i emancipacija kulturnog, estetskog i društvenog identiteta određenog dela društva, koji se u pogledu muzičkog ukusa i estetski određuju prema datom žanru ili izvođaču. Primeri takvih filmova su: *Tesna koža* (reditelj Mića Milošević, kompozitor Vojislav Kostić, 1982), *Kakav deda takav unuk* (reditelj Zoran Čalić, kompozitor Dimitrije Mikan Obradović, 1983), *Hajde da se volimo* (reditelj Aleksandar Đorđević, kompozitor Kornelije Kovač, 1987) i drugi. U filmu *Tesna koža* se pojavljuje Lepa Brena, verovatno i najpopularnija izvođačica *turbo-folka* u tom periodu, film je postigao veliku popularnost i gledanost širom SFRJ, a samo u Beogradu je imao 505.000 gledalaca.¹¹⁷ Iz razloga ogromne

¹¹⁶ Termin *turbo-folk* u upotrebu je uveo muzičar Antonije Pušić, poznat pod svojim scenskim imenom Rambo Amadeus. Kako on sam definiše u tekstu *Turbo-folk ili sumrak emancipatorskih vrednosti*, „*turbo-folk* nije muzika, *turbo-folk* je kakofonija svih ukusa i mirisa vezanih u jednu zvučnu promaju koja ima zadatak da zadovolji najšire ukuse, najniže strasti.” Za više o ovoj temi može se analizirati tekst na internet stranici <https://kultivisise.rs/turbo-folk/>. O ovoj temi piše i Ivana Kronja u studiji *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001).

¹¹⁷ Dnevni list *Danas* je 19.03.2012. objavio članak o fenomenu gledanosti srpskih komedija u Hrvatskoj. „Srpski film iz osamdesetih *Žikina dinastija* postao je najgledaniji film u Hrvatskoj u poslednje dve godine. Kada je početkom januara Veće za telekomunikacije naložilo stanici RTL da emituje tu komediju s hrvatskim titlom, nastao je pravi skandal i osigurao filmu neviđen publicitet: pošto je film napokon emitovan, imao je prosečan broj gledalaca prisutan u svakom minutu od 23,5 odsto i *šer* (ostvareni deo u ukupnoj gledanosti i svih koji su gledali) od 41 odsto, što je najbolji rezultat nekog filma u Hrvatskoj od 2009. Ukratko, *Žikinu dinastiju* je te večeri gledalo približno milion stanovnika Hrvatske (oko 977.026).”

popularnosti, snimljeno je ukupno četiri nastavka ove sage, a u svakom novom nastavku gostovao je neki drugi izvođač turbo-folk žanra, te se uticaj koji je ostvarila *Tesna koža* i popularna muzika na društvo u celini i kulturni identitet danas oseća još više.

U četvrtom nastavku serijala *Lude godine* (reditelj Zoran Čalić, 1977) pod naslovom *Kakav deda takav unuk* gostovala je *turbo-folk* pevačica Zorica Brunclik, a iz razloga takođe ogromne popularnosti snimljeno je čak deset nastavaka sve do 1992. godine. *Hajde da se volimo* je svojevrsni *omaž* najpopularnijoj pevačici na prostoru Jugoslavije Lepoj Breni i iz razloga njene popularnosti ova komedija je unapred predodređena za uspeh kod širokih narodnih masa. Muzika, odnosno *songovi* su pisani specijalno za ovaj film i pretpostavka je da je Brenina ogromna popularnost učinila film i muziku koja se u filmu izvodi veoma komercijalnim, a u isto vreme ostvarila uticaj na muzičku estetiku i kulturu jugoslovenskog društva.

U daljem izlaganju biće predstavljena filmska ostvarenja jugoslovenske kinematografije u kojima filmska muzika dolazi takođe iz polja popularnih žanrova, ali se eksponira kao instrumental u nedijegetičkoj formi i povremeno se provlači kroz narativ. *Jaguarov skok* (1984) reditelja Aleksandra Đorđevića je film u kome je učešće u izradi muzike uzeo proslavljeni kompozitor filmske muzike Vojislav Kostić. Muzika u pomenutom filmu nastoji da produbi opšti utisak, a eksponira se preko popularnih muzičkih žanrova: džez, disko, pop, bluz... Može se reći da je filmska muzika upotrebljena na način kao što su radili kompozitori klasičnog stila filmske muzike¹¹⁸, sa tom razlikom što se za osećanja aktera u filmu i opis radnje koriste novonastalim kulturnim kodovima proisteklim iz popularnih žanrova. Na primer, upotreba džez žanra u sporom tempu opisuje romantična osećanja, brzi tempo uz upotrebu duvača napetost ili opasnost i tako dalje. Ipak, osnovna uloga muzike u ovom filmu je isključivo da muzikom popularnog žanra popuni kadrove bez dijaloga, a ne može se primetiti da implementirane melodije imaju veze sa narativom.

Za film *Šmeker* (Zoran Amar, 1986), muziku je pisao Vlatko Stefanovski, vođa popularne rok grupe *Leb i sol*. Kompozicije u filmu su u žanru koji je inače negovala muzička grupa pomenutog kompozitora, a to je mešavina roka i bluza sa dominantnim zvukom električne gitare. Muzika primenjena u pomenutom filmu je isključivo instrumentalna i nije

¹¹⁸ Klasični stil filmske muzike odlikuje upotreba klasičnog orkestra i kompozicija najčešće kompozitora devetnaestog veka da popune i opišu kadrove filma kulturnim kodovima koje muzika donosi. Primer: spori ili umereni tempo uz tihe zvuke violina opisuju romantična osećanja, brzi ritam i upotreba limenih duvačkih instrumenata napetost...

primetna veza sa filmskim narativom, već ima ulogu u popunjavanju kadrova. Izabrani rok i bluz žanr se zapravo obraća publici mlađe populacije, koja je, pretpostavlja se, i najviše zainteresovana za ovo ostvarenje u odnosu na to da je i radnja predstavljena u filmu bliska toj društvenoj grupi. Može se pretpostaviti da je informacija da će kompozitor filmske muzike biti Vlatko Stefanovski, već izazivala veliku pažnju i dodatni motiv da se na ovaj film obrati posebna pažnja.

Film *Bal na vodi* (1985) reditelja Jovana Aćina, na veoma interesantan način posmatra društvene odnose u Jugoslaviji, a muziku za ovaj film komponovao je Zoran Simjanović, koji je u filmsko/muzičkoj strukturi uspeo da uputi gledaoce na kritičke tonove ovog filma. I film *Tajvanska kanasta* (Goran Marković, 1985), za koji je muziku takođe komponovao Zoran Simjanović, donosi slična filmsko/muzička nijansiranja društvenog stanja u SFRJ. Filmom *Vreme čuda* (1989) reditelja Gorana Paskaljevića, nastavlja se otvorena kritika komunizma, prikazana kroz odnos sa hrišćanskim uticajem. Muziku u filmu potpisuje Zoran Simjanović, ali je pre svega interesantna upotreba folklorne muzike srpske nacionalne etnokulture. Revizionizam Drugog svetskog rata, kritičko sagledavanje komunističke ideologije i jasna upotreba folklorne muzike pokazuju tendenciju vraćanja nacionalnim korenima i nacionalnom identitetu naspram već prevaziđenog jugoslovenskog. Tokom celog filma prisutni su zvuci *glamočkog kola*¹¹⁹ u dijegetičkoj ulozi, a u pojedinim scenama je takvo davanje ritma udaranjem nogama o zemlju stvaralo utisak mističnosti i neodređenog psihološkog stanja, pre svega glavnog aktera u filmu Lazara, koga je glumio Dragan Maksimović. Film *Vreme čuda* rekonstruiše ukorenjeni kolektivni identitet komunističke ideologije pomoću sećanja i uspostavlja novo pamćenje, odnosno nov kulturni identitet zajednice za potrebe sadašnjosti. Reditelj revizijom prošlosti osvetljava jednu epohu da bi inicirao i uspostavio nove aspekte njenog tumačenja i kulture sećanja. Filmsko/muzičkom strukturom, film je ostvario značajan uticaj na jugoslovensko društvo krajem osamdesetih. Polemički aspekti u filmovima *Gluvi barut* (Bahrudin Čengiđ, 1990) i *Mala* (Predrag Antonijević, 1991), praćeni su muzikom Gorana Bregovića, eklektičnim muzičkim izrazom i njemu svojstvenim etno motivima.

¹¹⁹ Gluvo kolo iz Glamoča se igra bez muzike, a ritam se dobija udaranjem nogama u zemlju i zveckanjem nakita na narodnoj nošnji. Nekada davno kolo su mogle da igraju samo udavače, a ona koja uspe da do kraja odigra gluvo kolo imala je čvrst dokaz da je fizički potpuno zdrava i da je spremna za brak. Glamočko gluvo kolo je dva puta proglašavano za najbolje narodno kolo na evropskom kontinentu, a 1982. godine Organizacija UN za obrazovanje, nauku i kulturu (UNESCO) ga je uvrstila u svetsku kulturnu baštinu. Kolo je proslavilo ceo kraj u kojem je nastalo, a izvođeno je u svim delovima bivše Jugoslavije. Jedna od pretpostavki nastanka glamočkog kola je i da se u vreme turske okupacije narod zabavljao bez muzike da ne bi privukao pažnju turskog okupatora.

Na talasu *world music*¹²⁰, reditelj Emir Kusturica za muziku u svom filmu *Dom za vešanje* 1988. angažuje kompozitora Gorana Bregovića, nekada vođu i idejnog tvorca kulturnog benda *Bijelo dugme*. Goran Bregović se koristi srpskim i romskim folklorom balkanskog područja da kreira prepoznatljiv i autentičan zvuk. *Song Sao Roma* u nedijegetičkoj formi se provlači tokom celog filma i deo je narativa. Međutim, nakon premijere ovaj *song* postaje veoma popularan i često izvođen. Njegovu muzičku kreaciju sa prepoznatljivim zvukom, najčešće izvodi *pleh orkestar*, po kome će Goran Bregović postati poznat širom Evrope. Može se reći da je *song* svojom popularnošću za vreme i nakon projekcije filma ostvario veliki uticaj na kulturni obrazac, te se iz tog razloga može reći da je *Sao Roma* kompozicija sa višestrukom semiotičkom funkcijom. Muzika u ovom filmu spaja ili koristi kulturu dve etničke zajednice (srpsku i romsku), odnosno, miksom muzičkog folkloru ove dve etničke grupe, reditelj prikazuje težak život marginalizovane romske zajednice u Srbiji, te je i značaj *songa Sao Roma* utoliko veći, jer se korišćenjem folkloru obe etničke grupe, reditelj zapravo njima i obraća.

Film *Sabirni centar* (Goran Marković, 1989) je umetničko ostvarenje koje u svom narativu obrađuje temu života nakon zemaljske smrti. *Song Cveta trešnja*, koji je komponovao Zoran Simjanović, a u filmu izvodi glumica Anica Dobra, je tužne ili setne melodije u izuzetno sporom tempu sa tekstom u stilu narodnih lirskih pesama. Implementaciju balkanskog folkloru i srpske folklorne muzike beležimo i u filmu *Boj na Kosovu* (Zdravko Šotra, 1989). Film je snimljen na osnovu istorijskih događaja, a povodom 600-godišnjice Boja na Kosovu Polju sa idejom sećanja (i buđenja) srpskog nacionalnog identiteta, kroz narativ slavne istorijske prošlosti. Kompozicije korišćene za potrebe filma su, kao što je pomenuto ranije, iz srpskog folkloru, te *song Hriste Bože* u filmu izvodi etno grupa *Teodulija*. Ovaj *song* je svakako deo narativa iz razloga što tekst govori o osećanju ratnika koji kreću u boj, ali takođe vrši snažan uticaj na društveni, kulturni i pre svega nacionalni identitet. Još jedan film iz etno ciklusa je *Virdžina* (Srđan Karanović, 1991). Kompozitor Zoran Simjanović je u odnosu na filmsku priču, komponovao melodije koje su zvučno i karakterno deo srpskog folklornog stvaralaštva. Može

¹²⁰ *World music* je muzička kategorija koja obuhvata mnogo različitih stilova muzike iz celog sveta, uključujući i tradicionalnu muziku, neotradicionalnu muziku i muziku u kojoj su pomešane kulturne tradicije. Priroda *world music*-a i njena elastičnost, kao muzička kategorija predstavlja prepreku za univerzalnu definiciju. Termin je konstruisao etnomuzikolog Robert Braun na Univerzitetu Wesleyan u Konektikatu u ranim 60-im godinama XX veka. Kako bi poboljšao proces učenja, pozvao je desetak izvođača iz Afrike i Azije i započeo seriju svetskih muzičkih koncerata. Internacionalizacija muzičkog zvuka koju su podstakle nove muzičke tehnologije i sve snažniji opšti trend globalizacije stvorili su osamdesetih godina pogodnu atmosferu za otkriće „internacionalne” pop muzike, ili onoga što nazivamo „world music”. „Termin 'world music' je marketinški koncept koji je stvorila grupa producenata i drugih zainteresovanih strana na sastanku organizovanom u Londonu 1987. godine, kao sveobuhvatnu frazu koja će iskoristiti trenutak izlaska lokalnih kulturnih tradicija na svetsko tržište.”

se reći da je filmska muzika sa folklornim i motivima narodnog stvaralaštva ili tradicionalna, uticala na nacionalna i etnička osećanja srpskog naroda, drugim rečima budila je pripadnost srpskom nacionalnom, etničkom identitetu i kulturi, što se može okarakterisati i kao jedan od diskursa postkomunističkog vremena. Zapravo, folklorna ili *etno*¹²¹ muzika je nosila asocijaciju nacionalizma, tradicije, odnosno povratak korenima, te je društvena grupa koja se blisko određivala prema tradiciji ili nacionalizmu, često eksploatisala tu vrstu muzike.

Reditelj Darko Bajić je 1988. godine režirao film *Zaboravljeni*. Muziku za ovaj film su komponovali već ranije pomenuti Vlatko Stefanovski i Laza Ristovski, nekadašnji članovi rok grupa *Bijelo dugme* i *Smak*. Pretpostavka je da je reditelj pri odabiru kompozitora za svoj film iz polja mejnstrim zabavnog i rok žanra, odlučio da svoje umetničko ostvarenje usmeri ka urbanoj publici. Kako se narativ odnosi na mlade ljude koji su ostavljeni i zaboravljeni od svojih roditelja u domu za nezbrinutu decu, tako i *song Zaboravljeni* kompozitora Laze Ristovskog svojim emotivnim tekstom o ostavljenima koji žude za pažnjom i ljubavlju, ima za cilj da se gledaoci emotivno odrede prema akterima filma u vidu saosećanja i empatije. Isto tako *popularni song* u sadejstvu sa filmom aktivno učestvuje prema društvu u celini da se svaki član društva zapita koliko je poklonio pažnje i ljubavi svojim najbližima. Može se reći da je *song* osim narativne funkcije u filmu ostvario i emotivni uticaj na recipijente u širem društvenom kontekstu.

Još jedan film sličnog tipa je *Poslednji krug u Monci* (1989) reditelja Aleksandra Boškovića, za koji je muziku komponovao Oliver Mandić. Od celokupne muzike specijalno komponovane za ovaj film, izdvaja se *song Odlazim, a volim te* koji peva sam kompozitor. Muzika u filmu je takođe mejnstrim pop i rok žanra koja u korelaciji sa filmskim narativom izaziva romantična osećanja, a može se reći da popularni *song* svojim delovanjem i van umetničkog ostvarenja iz koga je potekao iz razloga svoje popularnosti, povećava gledanost filma. Špica za seriju, na osnovu koje je nastao i film *Bolji život* (Mihailo Vukobratović, 1989) obeležena je *songom* koji je komponovao Vojislav Kostić, a izvodi Dado Topić, se melodijom i stihovima uključuje u temu i pripovedni proces ove serije. Stihovima „ja hoću život, bolji život da ga zgrabim poput tigra”, reditelj uvodi gledaoce u suštinu samog pripovedanja, te je uloga ovog *songa* potpuno ista kao i u prethodno opisanom filmu.

Filmsko/muzička analiza uspostavljanja žanra zabavne muzike u vidu *popularnog songa*, njegova implementacija u filmski narativ i uticaj na kulturni i društveni identitet u širem

¹²¹ Svaka vrsta muzike koja u svom nazivu sadrži reč etno, ukazuje na vezu između određene muzike i etničkog identiteta.

društvenom kontekstu, predmet je naučne studije Maje Vasiljević. Ona ukazuje na interesovanje za popularnu muziku i njenu primenu u holivudskoj kinematografiji i služi se studijom Džefa Smita (Jeff Smith), koji prati ukrštanje popularne muzike i američkog filma¹²². Vasiljević u komparaciji između diskursa u holivudskoj i jugoslovenskoj filmskoj praksi primećuje slične probleme ove dve kinematografije:

„Pojava popularne muzike u američkom filmu, kao i zabavne ili rok muzike u SFRJ, označila je poseban preokret u istoriji filmske muzike obe sredine i odrazila se na način funkcionisanja filmske produkcije, a izazvala je i značajne preokrete, podele i razmimoilaženja u diskursu o filmskoj muzici američkih autora. Iako su oba tipa muzike za film (*classical* i *pop score*)¹²³ bila ravnomerno zastupljena u kompletnoj svetskoj produkciji šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, u diskursu o filmskoj muzici konstatujemo zapostavljanje popularnih u odnosu na klasične partiture, koje je i danas evidentno” (Vasiljević 2016: 104).

Trend primene popularnog *songa* započet šezdesetih je svoj vrhunac ostvario u osamdesetim godinama dvadesetog veka, uspostavljanjem koncepta autora i upotrebom različitih muzičkih žanrova popularne muzike. Uvidom u kinematografiju osamdesetih, može se primetiti da su mejnstrim žanrovi rok, pop, pank, a zatim folklorna muzika najčešće primenjivani u filmskoj muzičkoj praksi. Ovakva primena muzike je veoma jasno i očigledno uspostavljala novi diskurs u muzičkoj i filmskoj industriji, nedvosmisleno učestvovala u estetskom smislu na kreiranje kulturnog, obrazovnog, umetničkog i društvenog identiteta. Može se reći da su osamdesete godine dvadesetog veka, najčvršće uspostavile koncept jugoslovenske muzičke i filmske kulture. Ovaj koncept u vidu jugoslovenskog kulturnog identiteta je nastavio da *živi* i nakon krvavog raspada te zemlje. O ovakvom uspostavljenom

¹²² Maja Vasiljević se u svojoj studiji *Filmska muzika u SFRJ – između politike i poetike*, objavljenoj 2016. godine, poziva na studije *The Sound of Commerce, Marketing Popular Film Music* i *Whatever Happened to Great Movie Music?*, navodeći da „u američkoj filmskoj produkciji od sredine šezdesetih do sredine sedamdesetih godina dvadesetog veka je moguće pratiti opadanje interesovanja filmskih producenata i režisera za takozvane klasične filmske partiture, a kompozitori filmske muzike postaju prevashodno autori/izvođači koji su delovali u polju popularne muzike” (Vasiljević 2016: 105).

¹²³ Ovu vrstu podele postavio je Jef Smit i odnosi se na partiture za simfonijski orkestar i partiture za popularnu muziku koju mogu da izvode instrumenti zastupljeni u popularnim muzičkim grupama.

konceptu i pre svega nostalgичnom sećanju i ponovnom oživljavanju jugoslovenske kulture kroz popularnu muziku, pisala je Ana Petrov u svojoj studiji *Jugoslovenska muzika bez Jugoslavije*, 2016. Njena studija i sama konstatacija da je jugoslovenska muzika nakon kratkog perioda uzrokovana ratom, nastavila da živi, a da su interesovanja za jugoslovensku kulturu na postjugoslovenskom prostoru bila vezana najčešće za osamdesete godine dvadesetog veka, govori o veoma čvrsto uspostavljenom identitetu tog društva, upravo preko popularne muzike, filma i filmske muzike, iz razloga što se nostalgичna sećanja odnose uglavnom na ove tri delatnosti.

3.2. Uticaj kompozitora na filmsku muziku: Vojislav Voki Kostić i Zoran Simjanović

Za filmsko/muzičku analizu veoma je važan autorski udeo kompozitora, čije su melodije postajale deo (popularne) kulture i dalje uticale na formiranje kulturnih obrazaca i identiteta. Najproduktivniji i najuticajniji kompozitori filmske muzike kao što su: Bernard Herman, Enio Morikone (Ennio Morricone), Džon Vilijams (John Williams), Hans Cimer (Hans Zimmer), Džeri Goldsmit (Jerry Goldsmith), Dimitri Tiomkin (Dimitri Tiomkin), Alan Silvestri (Alan Silvestri), Mikloš Roža (Miklós Rózsa), Deni Elfman (Danny Elfman), Bazil Poleduris (Basil Poledouris), Hauard Šor (Howard Shore) ostvarili su veliki uticaj na filmsko/muzičku strukturu i *utabali stazu* različite upotrebe muzike u filmskom pripovedačkom postupku. Mnogi od njih saraduju kao autorski parovi (Danny Elfman / Tim Burton, John Williams / Steven Spielberg i George Lucas, Bernard Herrmann / Alfred Hitchcock i Martin Scorsese, Jerry Goldsmith / Joe Dante, Ennio Morricone / Sergio Leone, Alan Silvestri / Robert Zemeckis, Angelo Badalamenti / David Lynch, Eric Serra / Luc Besson, Howard Shore / Peter Jackson, Hans Zimmer / Christopher Nolan i Tony Scott, Trent Reznor / David Fincher, James Horner / James Cameron i Ron Howard, i sl.).

U jugoslovenskoj kinematografiji se može primetiti saradnja između Gorana Bregovića i Emira Kusturice. Zoran Simjanović je saradivao sa više reditelja, ali bi se mogli izdvojiti Goran Marković, Goran Paskaljević i Srđan Karanović, zatim Zoran Hristić sa Slobodanom Jovanovićem i Zdravkom Velimirovićem, Vojislav Voki Kostić i Aleksandar Đorđević i tako dalje. Saradnja između kompozitora i reditelja se ostvarivala na nivou zajedničkog razumevanja postavljenih pripovedačkih ciljeva. Njihova saradnja ponekad kreće od samog starta realizacije filmskog projekta, dok se češće kompozitor uključio kasnije, nakon završetka snimanja i grube postavke filma.

Vojislav Kostić je uz Zorana Simjanovića najuticajniji kompozitor filmske muzike jugoslovenske i srpske kinematografije. Njegovo muzičko stvaralaštvo se, osim filmova, odnosi i na pozorište i televiziju. Komponovao je muziku za 300 pozorišnih predstava, 47 televizijskih serija i drama, 12 muzičkih emisija, 20 radio-drama, 44 igrana filma, 14

animiranih filmova, 8 dokumentarnih filmova, 3 vokalno-instrumentalna dela, 4 orkestarska dela, 21 kamerno delo i 6 horskih umetničkih dela (Kostić 1995: 225–272). Može se reći da je njegovo stvaralaštvo obeležilo jugoslovensku kinematografiju od šezdesetih godina pa sve do njegove smrti 2010. godine, ali je njegova najplodonosnija decenija upravo period koji se razmatra u ovoj disertaciji. Iz bogate filmografije Vojislava Kostića kao najznačajniji filmovi šezdesetih godina izdvajaju se filmovi *crnog talasa Nevinost bez zaštite* (Dušan Makavejev, 1968) i *Biće skoro propast sveta* (Aleksandar Petrović, 1968), zatim *Krvava bajka* (Branimir Janković, 1969), film rađen po istinitom događaju iz perioda Drugog svetskog rata, za čiju muziku Vojislav Kostić dobija nagradu Zlatna arena na Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli (1970). Kompozitor se uglavnom služi arhivskom muzikom različitih žanrova, a posebno se ističe upotreba bećaraca u filmu *Biće skoro propast sveta*, gde svaki od upotrebljenih bećaraca obogaćuje scenu i aktivno učestvuje u filmskom narativu. U filmu Puriše Đorđevića iz 1970, *Biciklisti*, za koji je kompozitor osvojio Grand prix, zlatnu medalju na festivalu u Bergamu (Italija), komponujući originalnu muziku u stilu kancona, šansona i melodije, koje su bliske folkloru Češke i Slovačke.

U sedamdesetim godinama dvadesetog veka Vojislav Kostić se posvećuje borbi za autorska prava kompozitora, što ga dovodi u sukob sa tadašnjim komunističkim establišmentom. Zbog tog sukoba, kompozitora najpre smenjuju sa pozicije sekretara Saveza kompozitora Jugoslavije, a zatim se njegova muzika za pozorišni komad *Pesma* u režiji Aleksandra Ognjanovića cenzuriše, a sva njegova muzička dela jedno vreme prestaju da se emituju na Radio Beogradu. Nakon tih događaja Vojislav Kostić se ponovo posvećuje komponovanju sa novim nadahnućem, komponuje muziku za filmove *Najlepša soba* (Slobodan Šijan, 1978), zatim za TV seriju *Čardak ni na nebu ni na zemlji*¹²⁴ za koju je tekst pisao Dušan Kovačević u produkciji Radio-televizije Beograd i *Srećna porodica* (1979), film i TV serija, reditelja Gordana Mihića.¹²⁵

Najzapaženije godine u profesionalnom bavljenju filmskom muzikom, Vojislav Kostić dostiže u osamdesetim godinama dvadesetog veka gde uz Zorana Simjanovića ostvaruje i

¹²⁴ Za ovu seriju u svojoj knjizi „Reč, dve o sebi”, 1995, Kostić piše da je „TV serija *Čardak ni na nebu ni na zemlji* snimljena i prikazana od 12.11.1978 – 4.02.1979. Narod je gledao. Nekome se dopalo, nekome ne. Tako uvek biva. Jedino su znali da nisu gledali *Radovana Trećeg* i Zokija, na koga su mnogo dugo čekali. Dobar je *Čardak*. Nije loš. Ali, oni će ipak čekati *Radovana Trećeg* sa Zokijem. Čekali su i nikada nisu dočekali”. (Kostić 1995: 126–127)

¹²⁵ „U svakoj epizodi i poneka pesma, laka, vrcava u narodnom duhu. Da se čuje srpska melodija, kao narodska, a nikako novokomponovana španska, grčka ili turska” (Kostić 1995: 125).

najveći uticaj na filmsku muziku, ako se pogleda broj filmova za koji je Vojislav Kostić komponovao muziku. Na Filmskom festivalu u Puli (1980), prikazivalo se pet filmova za koje je Vojislav Kostić komponovao muziku, među njima je prednjačila muzika za film *Ko to tamo peva*, o kojoj Kostić piše:

„Ovo delo predstavlja vrhunac mog filmsko-muzičkog stvaralaštva. To je retka muzika u jugoslovenskom igranom filmu, koja je nadživela film i postala popularnija od njega” (Kostić 1995: 130).

U narednom periodu Vojislav Kostić biva veoma aktivan u pisanju primenjene muzike za film, pozorište, radio i televizijske serije. Od ukupno 113 filmova i TV serija za koje je Vojislav Kostić komponovao muziku, najveći broj je napisao u osamdesetim godinama dvadesetog veka, a izdvajaju se: *Berlin kaput* (Mića Milošević, 1981), *Laf u srcu* (Mića Milošević, 1981), *Moj tata na određeno vreme* (Milan Jelić, 1982), *Razvojni put Bore Šnajdera* (Arsenije Milošević, 1972), *Kamiondžije* (Milo Đukanović, 1984), *O pokojniku sve najlepše* (Predrag Antonijević, 1984), *Balkanski špijun* (Dušan Kovačević, 1984), *Jaguarov skok* (Aleksandar Đorđević, 1984), *Život je lep* (Bora Drašković, 1985), *Razvod na određeno vreme* (Milan Jelić, 1986.), *Vuk Karadžić* (TV serija, Đorđe Kadijević, 1987), *Bolji život* (TV serija, Mihajlo Vukobratović, Andrija Đukić, Aleksandar Đorđević, 1987), *Tesna koža* (Aleksandar Đorđević, 1988), *Sveti Georgije ubiva aždahu* (Srđan Dragojević, 2009)... Svi nabrojani filmovi i TV serije su ostvarili veliku gledanost, a muzika u njima je bila istaknuta i prepoznatljiva.

Kao i u svakom muzičkom stvaralačkom opusu, mogu se izdvojiti nekoliko dela izuzetne važnosti. Odmeravajući svoje muzičko stvaralaštvo u primenjenoj muzici, Vojislav Kostić je posebno istakao muziku za TV seriju *Vuk Karadžić*, kao svoj „najviši stvaralački domet” (Kostić 1995: 145). Scenario, režija, fotografija, kostimografija, scenografija, muzika i gluma su zajednički doprineli da serija postane jedno od najvećih ostvarenja u istoriji srpske televizije. Kompozitor se koristio autentičnim instrumentima i zvukom koji je bio najpribližniji za taj period srpske istorije. Instrumentalnu okosnicu su činile dvojnice, duduk, ćemane, šargija, klepala, tarabuk, gusle i ljudski glas. Kako se narativ u TV seriji bude kretao ka Vukovom starijem životnom dobu, koji je bio vezan za Beč i zapadnu kulturu, tako će i muzika

biti komplementarnija i obogaćena klasičnim instrumentarijumom, a tokom cele serije biće prisutna osnovna melodijska tema u različitim varijantama.¹²⁶

Muzičko stvaralaštvo Vojislava Vokija Kostića je nesumnjivo imalo ogroman uticaj na film i filmsku muziku, a samim tim i na celokupno društvo i kulturu. O njegovom uticaju na filmsko/muzičku strukturu, pokazuje najpre broj komponovanih muzičkih dela za filmove i TV serije, a zatim i nesporni kvalitet o kome su pisali mnogi filmski i muzički stvaraoci. Različitost žanrova kojima se kompozitor služio u sferi primenjene umetnosti govori o njegovom talentu da muziku prilagodi potrebama reditelja i o njegovom širokom spektru interesovanja kada je celokupna muzička umetnost u pitanju. Jedan je od retkih kompozitora filmske muzike koji su bili kadri da razmišljaju iz pozicija različitih muzičkih žanrova, počev od umetničke muzike, preko džez, zabavne do folklorne (etno) muzike.

Istaknuti srpski reditelj i scenarista Boro Drašković, koji je često sarađivao sa Kostićem, podvlačio je da se pored velikog muzičkog talenta i mašte, podrazumeva i istraživačka akribija, posvećenost profesiji, sklonost igri, kao i nadahnuće i hrabrost. Za Kostića, prema Draškovićevom mišljenju, to je značilo različite metode u stvaranju kompozicija, od pučkih balada, džez, do simfonijske muzike, zbog čega ga prepoznamo kao jednog od naših kompozitora:

„njegova muzika je izbijala iz *Svodova senki* i *Maštarija*, tumačila je *Karaktere* (Teofast), bila je u *Zaveri osećanja*, ozvučavala je i nesrećnu državu *Stradiju* i prokletu avliju *Sudanije*, napijala se u narodnim izvorima uz *Vuka Karadžića* i *Kod večite slavine*, ispisivala *Ulogu moje porodice u revoluciji* i *Himnu čoveku*. *Idu dani*, zvuči *Largo Desolato*, hronični usklik *Život je lep* i *Biće skoro propast sveta*, vraća se u *Veliki prasak*, pa je opet za *Sva čuda sveta*, spaja *Prirodnu granicu* i *Četvrtu dimenziju*, savesno propisuje *Ereignisse und Augenblick-e*, trudeći se da sledi *Divinus Cirkulus* (Božanski krug)... Kada bi se, dakle, svi ti ozvučeni naslovi spojili u jednu jedinstvenu partituru za ljudski glas i sve instrumente kojima (ni)su već odsvirani, pokazala bi se njena sveobuhvatnost,

¹²⁶ U potrazi za starim pevačima izvorne muzike Vojislav Kostić je obilazio mnoga sela i zaseoke, snimio je oko petnaest sati muzike, što je ekvivalent trajanju trideset simfonija. Nazivi muzičkih numera snimljenih za potrebe filma su imenovani na osnovu Vukovih dela, a to su: *Žiće, Srbije, Pokor, Nejakog, Dragost, Mladih, Naletica, Krvnika, Nevoljica, Rasputica života, Rađaj, Jadovanje, Oprost, Starača*... Album sa pločama se našao u mnogim muzikološkim institutima, bibliotekama i diskotekama širom sveta (Kostić 1995: 145–146).

fantastično muzičko ovaploćenje podneblja, ljudi u njemu, samog sveta koji podrhtava kao tajanstvena muzička mašina” (Kostić 1995: 180).¹²⁷

Voki Kostić je pratio kretanje u preobraženjima filmskog izraza, još od svojih prvih kompozicija šezdesetih godina u dokumentarnoj, animiranoj i filmskoj produkciji, udružujući se sa autorima u formiranju novih formi izraza. Time se i učvrstilo osećanje izvornog stvaralaštva da se vrednost muzike meri i kvalitetom samog filma. Dr Petar Volk navodi da je za razumevanje ovakvog odnosa prema filmskoj muzici, važno podsetiti se na prve kompozicije Vokija Kostića u filmovima Dušana Makavejeva *Pedagoška bajka i Eci, peci, pec* (1961). Vokijeva mašta, radoznalost duha, kritička misao prema sebi i realnost su postali okvir u kome je muzika nalazila svoju osobenost. Ovakav odnos muzike i filma je potvrđen u animiranim filmovima koje su stvarali Borislav Šajtinac i Nikola Majdak, a pomenućemo film *Izvor života*. Njihova saradnja se ogledala i u filmovima *Nije ptica sve što leti*, *Nevesta*, *Iskušenje*, *Vreme vampira*, *Ljubav na prvi pogled*, *Noćna straža* i *Veliki prasak*.

Sve ono što je Voki Kostić učinio komponujući za kratke animirane filmove, u igranoj produkciji je dobilo mnogo veće tehničke mogućnosti ostvarivanja zamišljenog, ali i širu dimenziju upotrebe muzike, u smislu širih mogućnosti upotrebe muzike i različitim ulogama. U opusu Vojislava Kostića koji je stvaran šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina, uočljive su različite kompozicije, stilovi, žanrovi i dramaturgija u komponovanju filmsko/muzičkog izraza. Među četrdeset i četiri filma za koje je Voki Kostić komponovao muziku, izdvajaju se filmovi: *Nevinost bez zaštite*, *Biće skoro propast sveta*, *Idu dani*, *Biciklisti*, *Ko to tamo peva*, *Balkanski špijun*, *O pokojniku sve najlepše* i *Život je lep*. U njima je muzika u neprekidnom nastajanju, proveravanju materijala i stvaranju podsticaja koje film čine pravim i izvornim izrazom. Njegove filmske kompozicije se mogu slušati i samostalno jer poseduju veliko tonalno bogatstvo, ali se isto tako ne iscrpljuju u svojoj apstrakciji i uvek su prihvatljivije, razumljivije kada su povezane sa filmskom slikom, smatra istoričar filma Petar Volk. Bilo mu je veoma stalo da se muzikom učestvuje u osmišljavanju sveta i nastojanju da se izrazi stav prema realnosti, a među prvim takvim ostvarenjima je muzika u filmu *Nevinost bez zaštite*, iz razloga što je Vokiju Kostiću odgovaralo što Dušan Makavejev odbacujući klasičnu formu stvara kolaž za čiju je osnovu uzet film Dragoljuba Aleksića, snimljen za vreme okupacije Beograda (Volk, 1996).

¹²⁷ Reditelj Boro Drašković kroz nazive muzičkog opusa kompozitora Vojislava Kostića izražava svoje impresije prema njemu i njegovim muzičkim delima (Kostić 1995: 180).

Vojislav Kostić je sarađivao u filmu *Biće skoro propast sveta* sa Aleksandrom Petrovićem i mnoge je ovaj film podsećao u izvesnim određenjima na *Skupljače perja*. Kostića je privlačilo ono što razlikuje ova dva dela, jer je samo tako osetio preokupaciju ovog autora. Sticao se utisak da mu je ideal da stvori u svakom filmu poseban zvuk, te je zbog toga koristio neobične instrumente, eksperimentisao zvukovima, koristio elektronska pojačanja i deformacije, umeo je da svaku vibraciju podredi filmskom izrazu. Jedan od takvih filmova je *Ko to tamo peva*, Slobodana Šijana. Delo je sazdano od apsurdnog sadržaja, vezano za putovanje starog autobusa firme *Krstić i sin* iz neke *nedodijte* ka Beogradu i to upravo na dan izbijanja rata. Film je prepun neobičnih likova i nepredviđenih događaja koji izazivaju u svakom od aktera relacije na kojima autor želi da izrazi svoj humor, ali i ispituje šta ih sve povezuje sa vremenom i zašto toliko uporno nastoje da savladaju sve prepreke na koje nailaze ne bi li došli u Beograd. Zbog toga se kompozitor odlučio da načini mali orkestar od flaša različitih dimenzija u koje su duvali profesionalni muzičari. To je muzici dalo smisao određene energije koja je slobodno zračila kroz filmsku sliku (Kostić 1995: 199–200).

Zanimljivu kombinaciju zvukova je kreirao u filmu *Balkanski špijun*, koji su po istoimenoj drami režirali pisac Dušan Kovačević i snimatelj Božidar Nikolić. Vojislav Kostić se opredelio da atmosferu filma dočara *songom Stani more, moj Dragane*, koju izvodi hor staraca u dijegetičkoj i nedijegetičkoj formi i da na taj način, takvim zvukom, filmu da neophodnu suštinu, a ona bi mogla biti stvaranje utiska prolaznosti vladajuće ideologije koja se ovim filmom opisuje. Iako je muzička podloga u filmu u nedijegetičkoj ulozi raznovrsna, ovaj *song* odslikava karakter pripovedačkog postupka. Nakon ovog dela, muzika u filmu *Život je lep*, reditelja Bore Draškovića, odiše jednostavnošću, koristeći najjednostavnije instrumente trubu, gitaru i harmoniku, metaforički predstavlja jednostavan život koji se izobličava u kafani u nekom vojvođanskom selu pokraj pruge gde retko prolaze vozovi.

Vrednost kompozicija Vojislava Kostića i njegov uticaj na filmski/muzički izraz, mogu se osim sa pozicije recipijenta sagledavati i iz ugla reditelja i ostalih učesnika u stvaranju filmske umetnosti. Može se reći da su reditelji za potrebe svojih filmskih projekata, odabirali kompozitore koji bi na najbolji mogući način mogli da odgovore na njihove zahteve i da u potpunosti razumeju karakter filma za koji je potrebno komponovati muziku. Pritom, primetno je da se Vojislav Kostić dokazivao kao kompozitor koji je sposoban da odgovori na svaku zamisao reditelja, iz razloga što je veoma dobro žanrovski poznao muziku i primenu svakog od tih žanrova, te je kao vrsni poznavalac bio često odabiran za velike filmske umetničke

projekte. O jednom takvom projektu, o načinu i razlogu odabira kompozitora muzike za film, pisao je reditelj Đorđe Kadijević.¹²⁸

Televizijska serija *Vuk Karadžić* (1987) je osamdesetih godina dvadesetog veka bila najveći projekat, a i jedan od najvećih televizijskih projekata u jugoslovenskoj kinematografiji ikada. Serija je osvojila Grand prix u Rimu 1987. Ekranizovanje jedne epohe srpske nacionalne istorije, uvek ima ogroman uticaj na nacionalni, kulturni i društveni identitet, te je bilo veoma važno da muzika koja će se primeniti u seriji bude u skladu sa narodnim i nacionalnim duhom tog vremena koje serija opisuje. Reditelj Đorđe Kadijević navodi:

„Voki je sve muzičke numere u seriji podelio na dva dela. U prvom delu su bili citati, originalne narodne pesme iz onog vremena – poput pevanja u sceni sa dodolama. Drugi deo činile su numere koje prate radnju, odnosno grade atmosferu događaja, sa različitim nijansama, lirskog, dramskog i herojskog karaktera. Izvor autentičnog narodnog melosa Voki je našao u vokalnom ansamblu *Paganke*, bez sumnje najboljem u tom žanru koji se u nas mogao naći. I tu smo bili istog mišljenja. Ali, Voki nije ostao samo na tome. On je jurio izvornu narodnu muziku na terenu. Sa specifičnom sposobnošću za takva otkrića, pronašao je, koliko se sećam, negde u Kladovu, jednog Ciganina pevača koji je seriji o Vuku dao nekoliko upečatljivih sekvenci, kao onu sa pesmom *Oj Dunave, tija reko* u sceni sa Vukom i Hajduk Veljkom” (Kadijević u Kostić 1995: 208–209).

O entuzijazmu Vojislava Kostića prema komponovanju primenjene muzike, govore podaci o broju reditelja, scenarista i ostalih filmskih radnika sa kojima je Voki ostvario saradnju. Sa mnogima od njih kompozitor je saradivao nekoliko puta, a broj ostvarenja muzike za film, pozorište, TV serije, dokumentarne i animirane filmove za koje je Voki komponovao ukazuju na njegov ogroman doprinos filmskoj umetnosti. Takođe, broj različitih žanrova umetničke, popularne i folkorne muzike koje je koristio za stvaranje muzike, govore o njegovom talentu i osećaju umetnosti kojom se bavio. Iz tih razloga, Vojislava Kostića možemo

¹²⁸„Kada je došlo vreme da se odluči o tome ko će da pravi muziku za TV seriju *Vuk Karadžić*, neko u ekipi reče ime koga se nije bilo teško setiti: Voki!... Tako je i odlučeno. Toliku *stvaralačku* metamorfozu ne može da izdrži nijedan od njegovih kolega iz profesije, Voki je jedini (u nas) kompozitor koji će ti napraviti muziku za film ili TV baš tako kao što si tražio, onako kako treba, tj. kako on hoće! To samo on može...” (Kostić 1995: 207).

svrstati u najznačajnije kompozitore filmske i primenjene muzike na jugoslovenskom prostoru, a i šire i sa ogromnim uticajem na filmsku muziku, film i na kulturni, nacionalni i društveni identitet.

Zoran Simjanović¹²⁹ je još jedan od kompozitora filmske muzike koji ima ogroman značaj za jugoslovensku kinematografiju. Uvidom u celokupnu jugoslovensku kinematografiju i muziku za film, može se reći da je Zoran Simjanović najplodonosniji kompozitor filmske muzike na jugoslovenskim prostorima i šire, sa šezdeset osam igranih filmova za koje je komponovao muziku. Kao scenski kompozitor bavi se svim stilovima, mada se ipak najviše oslanja na narodne motive i elektronsku i rok muziku. Do 2009. uradio je muziku za 68 igranih filmova, 45 televizijskih filmova i serija, preko 50 crtanih i kratkih filmova i preko 600 reklamnih spotova. Dobitnik je dve *Zlatne arene*, najveće domaće nagrade za filmsku muziku SFRJ za muziku u filmovima *Miris poljskog cveća* (Srđan Karanović, 1978) i *Balkan ekspres* (Branko Baletić, 1983). Na smotri *K.S.M.* u Mladenovcu (1985), nezvaničnom festivalu filmske muzike kostima i scenografije, osvojio je prvo mesto za muziku u filmu *Otac na službenom putu*. Na Festivalu režije u Herceg Novom (1992) dobio je nagradu za muziku u filmu *Tito i ja*. To je posle ukidanja jugoslovenskog Pulskog festivala najveća nagrada te godine. Na prvoj dodeli godišnje nagrade Jugoslovenske akademije (1993) dobio je nagradu za muziku u filmu *Tango Argentino*. Za film *U ime oca i sina* 1999-e na festivalu u Mojkovcu dobija nagradu *Boro Tamindžić* za najbolju muziku. Na festivalu Sunčane skale u Herceg Novom (2000), dobio je nagradu za najbolju muziku na filmu za *Bure baruta*, a 2003. u Monte Karlu prvu nagradu za muziku u filmu *Sjaj u očima*¹³⁰.

¹²⁹ Zoran Simjanović je rođen u Beogradu 11.05.1946. Sa šest godina počeo je da svira klavir, zatim upisuje Muzičku školu „Mokranjac”, pa Fakultet muzičke umetnosti „Muzičku akademiju” u Beogradu. Od 1961. godine osnovao je i svirao u nekoliko najpoznatijih rok sastava *Siluite*, *Elipse*, sa kojima je osvajao domaće i međunarodne nagrade. Takođe je pisao i pop kompozicije za prijatelje pevače, koji su veoma uspešno učestvovali na domaćim festivalima. Narodna knjiga 2005. izdaje njegovu knjigu „Kako sam postao i prestao da budem roker”. Od 1975. godine bavi se scenskom muzikom i saraduje sa televizijom, filmskim produkcijama i pozorištima u Jugoslaviji i svetu.

¹³⁰ Na festivalu kratkog metra (1993) dobio je nagradu za muziku u filmu *Krst, kvadrat i krug Kazimira Maljeviča*. To je ponovio i 1994. za ukupan rad, kao i 1998. za dokumentarni film Gorana Markovića *Poludeli ljudi*. Povodom pedesetogodišnjice tog festivala, 2003. godine dodeljena mu je *Plaketa*. Takođe na prvom festivalu animiranog filma u Čačku (1995) dobio je nagradu za najbolju muziku. Na JRT festivalu audio i video-spotova 1988. u Budvi (MAP FEST) osvojio je prvo mesto za muziku u seriji spotova „JAT”. Udruženje propagandista Srbije dodelilo mu je (priznanje) 2000, a (specijalno priznanje) 2006. godine za unapređenje i razvoj propagandne struke. Nagradu za životno delo dobija 2007.

Filmovi u kojima je Zoran Simjanović pisao muziku osvajali su nagrade na svim velikim svetskim festivalima (Kan, Venecija, Montreal, Manila, San Sebastijan, Valensija, Korzika, Istanbul...). Sa Iv Montanom je 1983. dobio počasnu nagradu grada Valensije kada je specijalno napisanom muzikom otvorio filmski festival u tom gradu. Sa Paolom Madelijem radio je parisku predstavu *Mandragola* i kao rezultat neobično dobre muzike odmah i francusku predstavu *Ludačka košulja*. Član je Evropske filmske akademije. Član je SACEM-a, francuskog udruženja kompozitora, kao i ASIFE, svetskog udruženja za animirani film. Dobitnik je Nagrade grada Beograda za film i radio i televizijsko stvaralaštvo za 2002. godinu za muziku u filmu Gorana Markovića *Kordon* i trostruki CD pod nazivom *Jedna tema jedan film*. Godine 2008. dobio je nagradu za najbolju muziku u filmu *Turneja* Gorana Markovića po odluci srpskih kritičara, članova udruženja FIPRESCI.

Uvidom u broj napisanih kompozicija za filmove i broj filmskih reditelja sa kojima je saradivao, kao što su: Goran Marković, Srđan Karanović, Branko Baletić, Slobodan Šijan, Goran Paskaljević i drugi, Zorana Simjanovića možemo svrstati u red najproduktivnijih i najuticajnijih kompozitora filmske muzike. Ono što je karakteristično za Zorana Simjanovića je specifičan koncept filmske muzike, odnosno muzike u filmu kao *superlibretto* (Ćirić 2014: 120). Kako navodi Marija Ćirić, *superlibretto* se može definisati kao svojevrsni nadnarativ, to je muzika koja je *funkcionalna*, a ne *primenjena*, to nije muzika koja *prati*, *opisuje* ili *podražava* sliku (ili naraciju). *Superlibretto* je status muzike u filmu koja *konstruiše* sopstvenu (zvučnu) sliku i *pripoveda*, *govori* sopstveni tekst koji zajedno i ravnopravno sa tekstovima ostalih aspekata filmskog sistema tvori celovito filmsko značenje. U daljem definisanju pojma, Marija Ćirić se osvrće na studiju Klaudije Gorbman (Gorbman, 1987), koja primećuje ovu specifičnu pojavu u filmskoj muzici i označava je kao metadijegetičku i studiju Mladena Milićevića,¹³¹ koji se pozitivno izjašnjava po ovom pitanju i ostaje fokusiran na prostore metadijegetičkog zvuka u filmu, a kritikuje postojeće zvučne kategorizacije u filmskoj muzici.

Film *Petrijin venac* Srđana Karanovića u studiji Marije Ćirić je primer *superlibretta* koji funkcioniše u dvojakom statusu. U trenucima kada se glavnoj junakinji javljaju njeni umrli, Karanović konstruiše audio-vizuelnu celinu koja kao takva ne bi postojala bez prisustva muzike, a *superlibretto* je tada *narativni agens*¹³² (Ćirić 2014). U filmu Gorana Markovića

¹³¹ Tekst Mladena Milićevića *Film sound beyond reality: subjective sound in narrative cinema*, dostupan je za analizu na internet stranici: <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>.

¹³² Termin *narativni agens* ovde ima značenje da su „atmosfera emocija, karakterizacija, gledišta, čak i sama radnja konstruisani u filmu u složenoj vizuelnoj i auditivnoj interakciji u kojoj je muzika važna komponenta”. Cf,

Variola vera (1982), Simjanovićeve muzika, zapravo zvuci frule, simbolizuju prisustvo smrtonosne bolesti koja dolazi sa istoka i čujemo je kao nedijegetičku muziku. Možda najbolji primer za shvatanje metadijegetičke funkcije muzike u filmu ili *superlibretta* je film *Nacionalna klasa*, kada na samom početku tekst pesme uvodi recipijenta u narativ, ali pre svega, ono što je važno za ovaj rad, otkriva društveni i kulturni identitet glavnog junaka ovog ostvarenja. Iz tog razloga može se govoriti o metadijegetičkoj funkciji ili *superlibrettu* kao narativnom sredstvu za prikaz identiteta filmskih aktera (Ćirić 2014: 113–130). Pokazatelj ovakve prakse u filmskoj muzici je izlaganje Zorana Simjanovića u knjizi *Primenjena muzika*:

„Glavna tema ili lajtmotiv koji smo nasledili od romantičara je veoma korisna stvar za film, jer nam ukazuje na emotivna stanja junaka ili više junaka. Moguće je da u filmu postoji i više lajtmotiva, ali u svakom slučaju ne treba preterivati jer današnji film nije nemi film kome su potrebna razna muzička objašnjenja. U principu, tema filma određuje i melodiku i orkestraciju. Muzika može da odredi i naciju i starost i karakter određenog lika, kao i stanje u kome se taj lik nalazi” (Simjanović 1996: 266).

Primeri ovakve upotrebe muzike u filmu, prisutni su gotovo u svakom filmu za koji je Zoran Simjanović pisao muziku. U filmu *Majstori, majstori* (Goran Marković, 1980), kompozitor veoma komplikovane odnose među radnicima u školi predstavlja žanrom *bugivugi*. Primetno je da se melodija polako stvara uvođenjem udaraljki koje u celokupnoj ritam sekciji nisu glavni nosilac već sporedni, te se slušaocu čini da je ritam nepravilan i haotičan, ali se daljim uvođenjem udaraljki koje su nosioci glavnog ritma dolazi do očekivane ritmičnosti i melodija *bugivugija*. Ovakav sled muzičkih okolnosti simbolizuje haotičnost međuljudskih odnosa, a isticanje najpre sporednog ritma naspram glavnog predstavlja filmsku radnju u kojoj je odlazak dugogodišnje čistačice u penziju samo privid glavnog narativa, zapravo fokus je ka profesorima u školi i njihovim tajnim odnosima koji se tokom filma polagano otkrivaju, isto kao i muzika Zorana Simjanovića koja polagano otkriva svoj stvarni zvuk i karakter.

Muzikom u filmu *Sok od šljiva* (Branko Baletić, 1981), Zoran Simjanović predstavlja identitet i kulturu ruralne sredine. Glavni akter ovog ostvarenja Miki Rudinski (Predrag Miki Manojlović), radio-voditelj i disk-džokej na provincijskoj radio-stanici, je sa stanovišta

Kathryn Kalinak, *Theory of Film Music, Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, The University of Wisconsin Press, Madison Wisconsin, 1992, str. 30.

kulturnog i društvenog značaja, isto ono što i Brana u filmu *Nacionalna klasa*, samo za urbanu sredinu. Miki Rudinski je buntovnik protiv ustaljenih i nametnutih normi provincije i provincijskog duha. U svojoj borbi za ostvarivanje drugačijeg identiteta on nailazi na veliki otpor svojih pretpostavljenih. Buntovnički duh postaje interesantan mlađoj populaciji, te je on kao takav uživao popularnost. Međutim, sa kulturološke strane, muzika koju on pokušava da prezentuje je folklorna i u duhu ruralnog područja tako da Miki Rudinski ne odstupa značajno od kulture i estetike svog kraja, već je mnogo značajniji njegov buntovnički karakter i otpor na nametnute vrednosti, što je tipično za mladog čoveka. Muzika Zorana Simjanovića je folklorna sa upotrebom limenog duvačkog orkestra, a u *songovima* sa tekstom utisak je da se izvrgava ruglu sistem vrednosti koji neguje provincijski duh.

U filmu *Neka druga žena* (Miomir Miki Stamenković, 1981), koji je po žanru krimi triler, sasvim očekivano kompozitor kreira muziku u popularnom žanru. Melodija je u brzom tempu sa najdominantnijim elementima fanka, diska i džez. Može se reći da za razliku od prethodno opisanih filmova, u ovom filmu muzika ne odslikava identitet aktera, već daje pokretljivost i sadržajnost karakteru filma kao jednom od važnih elemenata svakog trilera. Moglo bi se reći da je kompozitor muzikom, filmu dao neophodnu pokretljivost, a recipijent stiče utisak iščekivanja budućeg događaja. Paralela bi se mogla podvući sa filmom *Nešto između* (Srđan Karanović, 1983), ali ne po sličnosti žanra kojim kompozitor odslikava karakter filma, iz razloga što je žanr potpuno različit, već po ideji da se temom koja je predstavljena u toku filma sa različitim instrumentarijumom, označi ritam radnje, osećaj kod recipijenta i njegov subjektivni doživljaj ove melodije. Uvidom u komentare na *jutjubu* ispod ove melodije, može se reći da je kompozitor Zoran Simjanović na najbolji mogući način uspevao da emocije koje je film donosio uspešno odslikava muzikom, koristeći se instrumentima, žanrovima i ritmom, te su filmska radnja i muzika delovale u korelaciji:

„*Nešto između* je stilski pomalo nalik američkoj melodrami, ima elemente i komedije i neke beogradske savremene urbane drame. Sve je nekako *između*. Sećam se koliko smo se trudili oko ovog filma, radili smo ga sa velikim entuzijazmom. Film deluje i veselo i tužno, ali deluje i bogato iako je koštao mnogo manje nego što to na ekranu izgleda. To smo uspeali zahvaljujući naporu i dobroj volji cele ekipe koja je radila ovaj film” (Karanović u Popadić 2019, n. pag.).

U filmu *Šta je s tobom, Nina* (Gordana Boškov, 1984), upotrebljena je originalna muzika specijalno komponovana za ovaj film, a takođe i *song* popularne muzičke grupe *D'Boy, Jugoslovenka*, koja se pojavljuje u filmu kao muzička grupa koja svira na jednom venčanju. Radnja filma govori o savremenoj mladoj devojci u potrazi za sopstvenim identitetom, čije su emocije podeljene između dve ljubavi. Njena kolebljivost je dovodi u sukob sa samom sobom i okolinom delimično. Upotreba popularnog *songa Jugoslovenka* simbolizuje urbani identitet jedne gradske devojke, dok je kompozitor originalne muzike za film Zoran Simjanović, jednim zabavnim žanrom u kome je glavnu melodiju dodelio klaviru, dočarao emocije glavne junakinje i njen ljubavni lom. Može se reći da, iako je Zoran Simjanović glavni kompozitor originalne muzike koja je u narativnoj funkciji, popularni *song Jugoslovenka* muzičke grupe *D'Boy*, izlazi iz okvira filmskog identiteta i svojom popularnošću dobija širi društveni kontekst, te samim tim utiče na gledanost ovog kinematografskog poduhvata.

Otac na službenom putu (Emir Kusturica, 1985) je jedan od kulturnih filmova jugoslovenske kinematografije, u kome je dominantna mračna socijalna tema sa političkom konotacijom. Filmski narativ se odvija kroz dečju perspektivu, koja je obojena dečjim shvatanjem i poimanjem života, te je mučni sadržaj poprilično obogaćen humorom. Zoran Simjanović u ovom filmu koristi arhivsku muziku, odnosno valcer *Talasi Dunava*, kao glavnu temu srpskog kompozitora Jovana Ivanovića. Ova pokretna, lepršava i okretna melodija u ritmu valcera, pojavljuje se tokom celog filma u različitim scenama, simbolizujući pogled na život i svet glavnog aktera dečaka Malika (Moreno De Bartoli), iako na prvi pogled deluje da radnja filma poprilično odudara od raspevane i vesele muzičke teme. U verovatno najvažnijem dramaturškom delu filma u sceni svadbe, dolazi do raspleta temeljnih sukoba među likovima i tada uz pratnju valcera, iz razloga što je na početku te scene dečak Malik, koji je u prvom planu dobio dugo željenu loptu od svoje rođake. Kako se fokus prebacivao na ostale likove i njihove razmirice, muzika se transformisala od lepršavosti valcera do tužne, depresivne ljubavne sevdalinke. Reditelj ovog filma Emir Kusturica je očigledno kreirao potpuni nesklad između realnih, teških i mučnih međuljudskih odnosa izazvanih negativnim emocijama zloupotrebljenih političkom ideologijom sa pozicije recipijenta i dečjim pozitivnim pogledom uz muziku *Talasa Dunava*, potpuno nesvesnog političkih i životnih razmirica odraslih. U ovom filmu se opaža konstrukcija identiteta koja se formira usled delovanja državnog aparata i vladajuće državne i društvene ideologije, a o ovom fenomenu na polju ideologije pisala je Marija Ćirić.

Sličan primer uticaja državne ideologije je prikazan u filmu *Vreme čuda*, po romanu Borislava Pekića. Reditelj koristi religijske elemente kao fikcije, za preispitivanje odnosa

komunističke ideologije i religije. Posebno mesto u posleratnoj komunističkoj kulturi zauzima odnos prema religiji, koji je zasnovan na njenom negiranju i uspostavljanju ideologije koja svoje sisteme vrednosti gradi praktično na hrišćanskim vrednostima. Goran Paskaljević asocijativno izmešta jedan biblijski događaj iz svog vremena u vreme neposredno nakon Drugog svetskog rata, kada dolazi do otvorenog sukoba između hrišćanstva i komunizma, iz potrebe negiranja hrišćanskog i kreiranja kolektivnog društvenog identiteta nove ideologije. Razapnut između verskih uverenja i nametnutih vrednosti, čovek se plaši da sopstvena uverenja javno iskazuje. Zoran Simjanović se u ovom filmu služi arhivskom duhovnom muzikom iz liturgije *Sveti Jovan Zlatousti*, Stevana Stojanovića Mokranjca, da bi na neki način opisao, prikazao kolektivni društveni identitet. Film zapravo, iako prikazuje sukob ideologija nakon Drugog svetkog rata, pokazuje da se isti sukob ponavlja i krajem osamdesetih godina, ali je ovoga puta proces obrnut, iz razloga što se ovoga puta komunistička ideologija približila svom kraju kao deo kolektivnog identiteta. Može se reći da arhivska duhovna muzika predstavlja jedan deo kulturnog i društvenog identiteta postkomunističke ideologije.

Film *Tito i ja* (Goran Marković, 1992) se sa pozicije naracije, zatim konstrukcije identiteta usled delovanja državnog aparata, može porediti sa filmom *Otac na službenom putu*. Priča prati desetogodišnjaka Zorana, koji kao i sva deca u Jugoslaviji pedesetih godina teško može da zamisli bilo koji deo svog života bez velikog vođe nacije – maršala Tita. U svojoj školi dečak pobeđuje na konkursu za najbolji sastav o Titu. Nagrada mu je učešće na maršu „Titovim rodnim krajem”. Dečak je do pobeđe došao tako što je napisao pesmu u kojoj tvrdi da Tita više voli od oca i majke! To, naravno, njegove roditelje baca u pravo očajanje. A dečak pritom ne shvata šta u njegovoj ljubavi prema vođi ima tako čudnog i zabrinjavajućeg. Ovaj izlet će za dečaka predstavljati teško iskušenje. Nenaviknut na prirodu, pešačenje i samostalni život, uz to progonjen od vaspitača, staljiniste, on posustaje, pa se izgubi u planini i tada dolazi do preokreta u njegovom životu... Kompozitor Zoran Simjanović je za kreiranje muzike za ovaj film imao sličan pristup kao i u filmu *Otac na službenom putu*, iz razloga što je filmski narativ iz ugla desetogodišnjeg dečaka, te je samim tim melodija koja se provlači tokom celog filma vesela, pokretna i vedra, odnosno muzika je u korelaciji sa pogledom glavnog aktera na svet oko sebe. Za ovaj film bi se moglo reći da simbolizuje kraj jedne epohe, koja se završava dezintegracijom zajedničke države i stvaranjem novog društvenog, kulturnog, nacionalnog i ideološkog diskursa.

Filmska muzika Vojislava Kostića i Zorana Simjanovića je svakako imala ogroman uticaj na film i filmsku muziku osamdesetih godina dvadesetog veka. Jedan od glavnih razloga je broj filmova za koje su Kostić i Simjanović komponovali muziku, prateći filmsku praksu

najdominantnije holivudske, a i ostalih svetskih kinematografija. Različiti žanrovi u filmskoj muzici kojima su kompozitori vešto baratali, pokazuju Kostićevu i Simjanovićevu svestranost u implementaciji primenjene muzike. Takođe, određen broj kompozitora koji su uzeli učešće u komponovanju filmske muzike je prihvatio trend implementacije popularnih *songova*, kao što su: Goran Bregović, Kornelije Kovač, Vlada Divljan, Vojkan Borisavljević, Vlatko Stefanovski i drugi. Sledeća tabela kontekstualizuje rad kompozitora muzike u jugoslovenskoj kinematografiji, vodeći se važnijim filmovima pojedinih dekada, kao i opštim kulturnim i društvenim aspektima:

Dekada	Broj filmova snimljenih u Jugoslaviji	Ključni filmovi za razvoj filmske muzike	Kompozitori i reprezentativni autori filmske muzike	-Društveni i kulturni identitet u Jugoslaviji -Faktori -Period filmske muzike
1947–1949	10	- <i>Slavica</i> - <i>Besmrtna mladost</i>	-Silvije Bombardeli -Mihailo Vukdragović	-Početak izgradnje zemlje -Prvi filmovi sa ratnom tematikom -Klasičan period filmske muzike
1950–1959	98	- <i>Cipelice na asfaltu</i> - <i>Ne okreći se, sine</i> - <i>Samo ljudi</i> - <i>Subotom uveče</i> - <i>Crni biseri</i> - <i>Pop Čira i pop Spira</i> - <i>Bila sam jača</i>	-Bojan Adamić -Borislav Simić -Mihailo Vukdragović -Stevan Hristić	-Industrijalizacija i urbanizacija zemlje -Razvoj obrazovnog sistema (filmske, muzičke škole, klubovi i sl.) -Klasičan i postklasičan stil filmske muzike
1960–1969	223	- <i>Ljubav i moda</i> - <i>Zvižduk u osam</i> - <i>Skupljači perja</i> - <i>Višnja na Tašmajdanu</i> - <i>Biće skoro propast sveta</i> - <i>Bitka na Neretvi</i>	-Darko Kraljić -Bojan Adamić -Vojkan Borisavljević -Vojislav Kostić	-Ekonomске reforme (samoupravljanje) -Masovni razvoj infrastrukture -Novi talas u filmskoj muzici (implementacija popularnih muzičkih žanrova) Muzičke grupe i izvođači: Mile Lojpur, Đorđe Marjanović, <i>Silnete</i> , <i>Zlatni dečaci</i> , <i>Crni biseri</i> , <i>Indeksi</i> , <i>Korni grupa</i> ...
1970–1979	198	- <i>I Bog stvori kafansku pevačicu</i> - <i>Partizani</i> - <i>Otpisani</i> - <i>Salaš u malom ritu</i> - <i>Specijalno vaspitanje</i> - <i>Ljubavni život Budimira Trajkovića</i> - <i>Miris poljskog cveća</i> - <i>Lude godine</i> - <i>Boško Buha</i>	-Darko Kraljić -Milivoje Marković -Vojkan Borisavljević -Vojislav Simić -Zoran Simjanović -Vojislav Voki Kostić -Kornelije Kovač	-Prosperitet jugoslovenskog modernizma -Nastavak novog talasa u filmskoj muzici -Muzičke grupe i izvođači: <i>Ju grupa</i> , <i>Smak</i> , <i>Tajm</i> , <i>Parni valjak</i> , <i>Leb i sol</i> , <i>Galija</i> , <i>Atomsko sklonište</i> , <i>Teška industrija</i> , <i>Bijelo dugme</i> , <i>Generacija 5</i> , Arsen Dedić, Đorđe Balašević, Miladin Šobić...

1980–1989	284	<p><i>-Nacionalna klasa</i></p> <ul style="list-style-type: none"> -<i>Ko to tamo peva</i> -<i>Petrijin venac</i> -<i>Avanture Borivoja Šurdilovića</i> -<i>Dečko koji obećava</i> -<i>Sjećaš li se Doli Bel</i> -<i>Balkan ekspres</i> -<i>Nešto između</i> -<i>Davitelj protiv davitelja</i> -<i>Bal na vodi</i> -<i>Život je lep</i> -<i>Grlom u jagode</i> -<i>Tajvanska kanasta</i> -<i>Šest dana juna</i> -<i>Šmeker</i> -<i>Zaboravljeni</i> -<i>Dom za vešanje</i> -<i>Poslednji krug u Monci</i> -<i>Sabirni centar</i> -<i>Kako je propao rokenrol</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Vojislav Voki Kostić -Zoran Simjanović -Vojkan Borisavljević -Dušan Kojić -Kornelije Kovač -Vlada Divljan -Vlatko Stefanovski -Goran Bregović -Oliver Mandić 	<ul style="list-style-type: none"> -Procvat urbanog kulturnog obrasca i identiteta (individualnog i kolektivnog) -Urušavanje ideologije i jačanje tradicionalne kulture i nacionalizma -Eklektizam i muzički <i>novi talas</i> na filmu u jugoslovenskoj kinematografiji -Muzičke grupe i izvođači: <i>Idoli, Šarlo akrobata, Električni orgazam, Disciplina kičme</i> (album: <i>Paket aranžman</i>), <i>Laboratorija zvuka, Prljavo kazalište, Haustor, Pankrti, Film, Riblja čorba, Azra, Kerber, Bajaga i instruktori, EKV, Partibrejkers, Crvena jabuka, Zabranjeno pušenje, Hari Mata Hari, Plavi orkestar, Oliver Mandić, Masimo Savić, Zdravko Čolić...</i>
1990–1992	52	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Tango Argentino</i> -<i>Mi nismo anđeli</i> -<i>Tito i ja</i> -<i>Crni bombarder</i> -<i>Bulevar revolucije</i> 	<ul style="list-style-type: none"> -Zoran Simjanović -Srđan Gojković-Gile 	<ul style="list-style-type: none"> -Ratovi u bivšoj Jugoslaviji (1991–1995) -Nastavak eklektizma u filmskoj muzici -Antiratni muzički pokret <i>Rimtitutuki</i> (<i>Partibrejkersi, EKV, Električni orgazam</i>). -Muzički pokret za Nezavisnu Državu Hrvatsku: Oliver Dragojević, Jura Stublić, Sanja Doležal, Aki Rahimovski...

Tabela 2: Istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama (analiza tabele data je u Zaključku rada)

4. ODNOS MUZIKE I FILMA U FUNKCIJI OBLIKOVANJA KULTURNOG IDENTITETA

4.1. Novi talas: muzički pravac i kulturni pokret

„Vilijam Barouz, velikan kontrakulture, u svojoj studiji *Elektronska revolucija*, objašnjava koliko je na njegovu umetnost pisanja uticala studija *Nauka i razum*, čiji je autor otac moderne semantike, grof Alfred Korzijski. U tom brevijaru nearistotelovske logike, postoji poglavlje o rečima i pojmovima s viškom značenja, koji poput nekog metafizičkog Roršahovog testa, različitim ljudima u različitim vremenima znače različite stvari. Barouz spominje da neke od takvih reči, kao što su komunizam, fašizam, demokratija, svako može da tumači onako kako mu je drago. Pojmovi s viškom značenja su za Barouza, zapravo, neka vrsta *jezičkog virusa*, koji služi da se destabilizuje društveni sistem. Među njima je i kovanica *novi talas*” (Đurić 2018: 5).

Prema rečniku stranih reči i izraza *novi talas / new wave* predstavlja niz avangardnih pokreta u umetnosti i pre svega se odnosi na francuske filmske reditelje po kojima je dobio ime, a zatim na književnost i rok muziku. *Novi talas* se prepoznaje u različitim dekadama u različitim zemljama, kao kulturni pokret koji transformiše mnoge umetničke forme – od vizuelnih umetnosti do književnosti, pa tako prepoznamo novi talas u Francuskoj, Novi Holivud u Americi, novi nemački film, *novi talas* u Jugoslaviji, *New British cinema* i mnoge druge. U literaturi vezanoj za popularne žanrove, postoji nedoumica u kvalifikacijama svih žanrova koji se navode kao dela *novog talasa*. Recimo, kada je u pitanju britanski muzički novinar i kritičar popularne muzike Simon Reynolds (Simon Reynolds) u knjizi *Rip It Up and Start Again PostPunk 1978–1984* (2006), razlikuje pokret koji je povezan sa pankom prvog talasa i *novog talasa*, iz razloga što *novi talas* pokazuje veću muzičku i tekstualnu složenost.

Za njega uobičajene karakteristike *novog talasa* uključuju upotrebu sintisajzera i elektronske produkcije, te i prepoznatljiv vizuelni stil koji se pojavljuje u muzičkim spotovima, ali takođe smatra da je taj pokret ukorenjen u pank-rok žanru. U odnosu na ovo mišljenje, Teo Kateforis (Theo Cateforis) pravac pank-roka smatra začetnikom *novog talasa*, te primećuje da su žanrovi nastali nakon panka u kojima dominira sintisajzer, često od britanskih novinara nazivani sint-pop podžanr i gotovo su se odrekli naziva *novi talas*. U popularnoj kulturi i muzici, *novi talas* se ne može definisati kao muzički žanr, već kao skup novonastalih popularnih žanrova krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina dvadesetog veka. Njega čine muzički žanrovi koji međusobno nemaju mnogo sličnosti. Takođe, odnos pank muzičkog žanra i *novog talasa* je teško definisati i nije do kraja razjašnjen, te se često oni upotrebljavaju kao sinonimi, a na to ukazuje Teo Kateforis, iz razloga što je pojava britanskog panka 1976. godine u štampi okarakterisana kao *novi talas* (Cateforis 2009: 2). Iako je ta granica često zbunjujuća, pank ćemo ipak za potrebe ovog rada istaći kao početak muzičkog *novog talasa* i smatraćemo ga pokretom koji je rušio ukorenjene norme, na taj način obezbedivši prolaz *novom talasu* koji je usledio nakon toga, te je neraskidivo povezan sa njim. Pank muzički žanr i kulturni pokret može se posmatrati kao prethodnica/uvod u *novi talas*, deluje u sadejstvu sa *novim talasom* kao najava promene ustaljenih pre svega političkih i kulturnih vrednosti, ali na drugačiji način, o čemu će više biti reči u nastavku rada. Ukoliko se krene od samog naziva pokreta, može se reći da on konceptualno, samom upotrebom reči „novo” unutar ove sintagme, upućuje na modernu muzičku praksu, koja je napravila zaokret u odnosu na aktuelnu. Međutim, posmatrano isključivo sa muzičke strane, *novi talas* nije doneo ništa epohalno u pogledu virtuoznosti, harmonije ili melodije, ali se zato kao pokret ili koncept distancirao od „vladajućeg sistema vrednosti”.¹³³

U svojoj knjizi *Vodič kroz novi talas u SFRJ* (2018), Vladimir Đurić piše o ovom fenomenu u širem društvenom i kulturnom kontekstu. On se poziva na studije Grejl Markusa (Greil Marcus) *Tragovi karmina* (2013) i Dika Hebdidža (Dick Hebdige) *Supkultura: značenje stila* (1979) i *Skriveni u mraku* (1988), koji su se bavili malo dublje *novim talasom* od puke muzičke manifestacije. Oni konstatuju da je reč o kontrakulturnom pokretu koji je postao veoma vidljiva emancipacija slobodnog i buntovničkog duha čitave planete (Đurić 2018: 3–8). „Stoga se *novotalasni pokret* može posmatrati kao neka vrsta planirane zavere ili kao jezički

¹³³ Ova sintagma se odnosi na politički, ideološki, kulturni diskurs koji je u tom trenutku bio dominantan pre svega u Velikoj Britaniji i SAD, kao i u ostalim delovima zapadnjačke kulture.

virus koji napada postojeće društvene sisteme vrednosti, pretvarajući ih alhemijским procesom u nešto novo” (Đurić 2018: 4).

Šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka je u čitavom svetu došlo do inicijacije novih/kreativnih ideja koje će u narednom periodu omogućiti njihovu realizaciju. Vladimir Đurić u daljem tekstu piše da je francuski sociolog i teoretičar medija Žan Bodrijar među prvima primetio američko promovisanje libertanskih¹³⁴ ideja u drugoj polovini dvadesetog veka, dok je opšte gledano *novi talas* bio još jedan udar na temelje patrijarhalnih odnosa i tradicionalnog sistema vrednosti širom sveta¹³⁵.

Muzički *novi talas* u zapadnoj kulturi obuhvata brojne pop orijentisane muzičke stilove popularne krajem sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji, ali je zapravo ukorenjen pojavom pank-roka sedamdesetih godina, navodi Ervin (Stephen Thomas Erlewine) u tekstu *New Wave, All Music* (2010). Koliko je fenomen *novog talasa* bio intrigantan za zapadnu kulturu, pokazuju brojne knjige i tekstovi objavljeni na tu temu. Tako Teo Kateforis u tekstu *Are We Not New Wave* (2011: 47–62) primećuje da je fenomen muzičkog *novog talasa* mnogo bliži panku, jer se pojavio i nestao mnogo brže u Ujedinjenom Kraljevstvu i ostatku Zapadne Evrope nego u Sjedinjenim Državama, a u vreme kada je pank nastao, imao je veći značaj u Britaniji nego u Sjedinjenim Državama. Kada se *novotalasna* kultura počela primećivati u SAD, pank je zauzimao samo jedan delić mejnstrim scene, koji se emitovao u zajedništvu sa britanskom

¹³⁴ Libertanske ideje u svojoj osnovi se zalažu za slobodu i anarhiju. Istorija anarhističkih ideja neodvojiva je od istorije svih progresivnih događaja i aspiracija prema slobodi. Zato ona i počinje s najranijim pogodnim istorijskim trenutkom kad su ljudi prvi put razotkrili poimanje o slobodnom životu u obliku u kojem su ga propovedali anarhisti, što je cilj koji se može postići samo potpunim raskidom s autoritarnim okovima i istodobnim usponom i širenjem društvenog osećaja za solidarnost, uzajamnost, velikodušnost i druge izraze ljudske saradnje. Ta je borba tako raznolika i sukob je bio tako okrutan i snažan da je samo nekolicina uistinu shvatila anarhističke ideje. Čak su i oni koji su se borili za ograničene slobode retko i neprimereno razumevali bit te ideje. Zapravo su oni često pokušavali pomiriti svoje novoosvojene slobode s održavanjem starih ograničenja, bilo da su lebdeli na ivici autoritarizma, bilo da su verovali kako je autoritet koristan da bi održali i obranili svoje nove dobitke. U moderno doba ljudi su podupirali ustavnu ili demokratsku slobodu; to jest, slobodu pod nadzorom vlade. Štaviše, na društvenom planu, ta je podvojenost stvorila etatističko društveno uređenje – socijalizam nametnut autoritarnim metodama, te su mu zbog toga manjkala upravo ona svojstva koja mu, prema anarhističkom mišljenju, daju istinsku vitalnost: solidarnost, uzajamnost, velikodušnost, svojstva koja se mogu razvijati samo u slobodnom svetu. Videti u knjizi: Max Nettlau, *Povijest anarhizma*, 1935.

¹³⁵ Ovaj kulturni i društveni talas je bio toliko snažan da je velikim delom pod tim uticajem srušena „gvozdena zavesa” između Zapada i Istoka, srušen je Berlinski zid, mnoge postkomunističke zemlje su se raspale, a tadašnji američki predsednik Dordž Buš stariji (George Bush) proglasio je *novi svetski poredak* (poznata je njegova izjava na javnom nastupu 12. maja 1989). Iz tog razloga su *novi talas* i *novi svetski poredak* veoma komplementarni pojmovi, pri čemu prvi ima kulturnu konotaciju, a drugi ekonomsko-političku konotaciju (Đurić 2018: 6–7).

muzikom za igru između setova svirki. Teo Kateforis je mišljenja da je *novi talas* predstavljao predač od bluz a i rokenrol zvuka od kasnih šezdesetih do srednjih sedamdesetih godina prošlog veka. Muzički izvođači *novog talasa* su svirali gitaru u brzom tempu, dok su klavijature bile uobičajene u melodijskoj strukturi novotalasnih songova. Napomenuo je takođe da su vokali zvučali *drhtavo i prigradski*, a imidž se sastojao od odela i velikih naočara. Autori i kantautori su delovali inteligentno i ljuto dok su nastupali sa agresivnom *pankerskom energijom*, kao što su Elvis Kastelo (Elvis Costello), Džo Džekson (Joe Jackson) i Graham Parker (Graham Parker), koji su bili deo *nove muzičke scene*¹³⁶.

Iako se pojam muzički *novi talas* odnosi na više muzičkih žanrova kao što su: pank, ska, rege, novi romantizam, art-pop, elektronski pop, teoretičari kulture se slažu da koren ovog društvenog i kulturnog fenomena leži u pank-rok muzici. U studiji *Popularni muzički žanrovi* (*Popular Music Genre*, 2010), Stjuarta Bortvika (Stuart Borthwick) i Rona Moja (Ron Moy), se posebno obrađuje žanr pank-roka. Istraživanje korena nastanka ovog žanra komplikuje činjenica da se ovim imenom opisuje i američka *garaž* muzika, od šezdesetih pa nadalje. Dodatna konfuzija se javlja u činjenici da je pank-rok žanr nastao pre formiranja pank supkulture, iz razloga što su sami pankeri nastali kao izvođači i obožavaoci te vrste muzike dok su svi ostali supkulturni pokreti ikada, nastali na osnovu prihvatanja postojećeg muzičkog stila. Može se reći da su muzičke grupe od 1976. godine povezane sa pankom kao supkulturnom formacijom za razliku od bendova pre tog perioda. Preteča panka i *novog talasa* kao esencija buntovničkog duha bi se najpre mogla vezati za američki pop i rokenrol muzički žanr pedesetih godina dvadesetog veka, koji se zatim prelio na Britaniju šezdesetih. Autori ove studije Stjuart Bortvik i Ron Moj, prate muzički i društveno-politički kontekst nastanka buntovničkog duha koji se reflektuje na muziku i obrnuto¹³⁷, počev od američkog rokenrola, navodeći da:

„svakako nije slučajnost što se pank-rok pojavio na ulicama Britanije 1976. i 1977, jer ovo razdoblje predstavlja razmeđu dve dominantne *konjunktore*¹³⁸ u posleratnoj Britaniji: posleratnog socijaldemokratskog konsenzusa i tačerizma.

¹³⁶ Početkom osamdesetih godina, *nova muzička scena* deluje ukrštanjem/kombinacijom rok muzike sa afroameričkim stilovima, a primer za to je muzička grupa *The Talking Heads* i album *Remain in Light*, koji je na tržištu ocenjen kao stapanje sa afričkim stilovima.

¹³⁷ Sa konstatacijom da je pank-rok u Velikoj Britaniji imao ogroman uticaj na popularnu muziku, a da je u Americi imao status andergraunda, slaže se i teoretičar popularne kulture Teo Kateforis.

¹³⁸ Ovaj termin se odnosi na razdoblje ekonomskog, kulturnog, društvenog i političkog života u kojem su društveni odnosi relativno stabilni. Videti u: (Hall 1988: 161–174) i (Gramsci 1971: 177–180).

Iako je američki pank-rok nastao pre eksplozije britanskog pank-roka, on je ostao opskurni muzički kult, ograničen na područje Njujorka i nekoliko drugih gradova. Suprotno tome, britanski pank-rok je postao komercijalno uspešan i društveno ozloglašen u roku od nekoliko meseci. To je stoga što je britanski pank-rok, kako izgleda, bio muzički žanr čija je svrha bila artikulisanje nezadovoljstva mladih, malobrojnim preostalim plodovima posleratnog socijaldemokratskog konsenzusa” (Borthwick/Moy 2010: 106).

Primetno je da su dominantna područja delovanja kulture bunta zapravo Amerika i Velika Britanija, koji se unakrsno dopunjuju u stvaranju novih supkulturnih i muzičkih nijansi, što je možda i bilo očekivano ako se uzme u obzir njihovo koherentno političko, društveno i kulturno delovanje, a ne treba zanemariti činjenicu da je reč o istom govornom području. Za razliku od Britanije gde su postojali mnogobrojni socijalni problemi, pank je u Jugoslaviji bio isključivo muzički pokret i u tom segmentu je zapravo suštinska razlika između britanskog i jugoslovenskog pank pokreta. Društvena i socijalna jednakost jugoslovenskog društva na drugačiji način se profiliše i aktualizuje kroz kratke, britke i buntovne pank forme.

Pank-rok je uveo novi način muzičkog izražavanja kada su vokali i pevanje u pitanju, a mogla bi se i povesti rasprava o tome da li se to uopšte može smatrati pevanjem. Bortvik i Moj primećuju da se ovakav nemuzički pristup suprotstavljao uobičajenom melodičnom pevanju, da bi naglasio otklon i udaljavanje od svih postojećih muzičkih žanrova i tako davao na značaju tekstualnim porukama (Borthwick/Moy, 2010). Dejav Lang (Dave Laing) tvrdi da se tim načinom pevanja, odnosno nepevanja ili nemuzičkog izražavanja, mnogo lakše i bolje prenosila poruka, jer se isključenjem melodičnog pevanja izbegava moguća kontaminacija tekstualne poruke, zbog estetskog uživanja koje nudi melodija i harmonija (Lang 1985: 54). Lang dalje navodi da je i akcent u govornom izražavanju prebačen u korist radničke klase u odnosu na *srednjeatlantski naglasak* koji je popularan u rok muzici.

U Sjedinjenim Američkim Državama je u časopisu *Newsweek* u leto 1977. izašla promotivna priča o pokretu *pank/novi talas*.¹³⁹ Međutim, numere koje su povezivane sa ovim pokretom su dobile veoma malu podršku u muzičkoj industriji i na radio-stanicama. Male

¹³⁹ Tekst *1977: The Year Punk Exploded* (2007) Čarlsa Arona (Charles Aaron) za širu analizu dostupan je na internet stranici online magazina *Spin*, <https://www.spin.com/2007/09/1977-year-punk-exploded/>, a veliki broj tekstova o ovoj temi dostupan je na internet stranici *All Music*, <https://www.allmusic.com/subgenre/punk-new-wave-ma0000011872>

muzičke scene su se razvijale u većim gradovima, a podrška javnosti je ostala veoma ograničena i svodila se na delove intelektualnog, umetničkog i boemskog dela društva (Bernard 2002: 269–270). Od kraja 1978. i tokom sledeće godine, dela povezana sa pankom i drugim žanrovima *novog talasa* su počela da se pojavljuju na rok radio-stanicama, kao što su: *Blondie*, *Talking Heads*, *The Police* i *The Cars*. *Novotalasna muzička scena* se naglo razvija u Ohaju i Džordžiji sa legendarnim bendovima kakvi su B-52 i R.E.M, dok u ostatku Sjedinjenih Američkih Država *novotalasne* muzičke grupe doživljavaju promenljiv uspeh (Cateforis, 2009).

U SFRJ je 1977. godine, u Studentskom kulturnom centru u Beogradu u okviru nedelje slovenačke kulture, organizovan koncert muzičkih grupa *Buldožer* i *Pankrti*. Taj koncert je ohrabrio beogradske pankere kao prethodnike *novog talasa* da se osmele u eksponiranju takve muzike i kulture od kojih su kasnije nastali mnogi derivati i podgrupe.

U anketi Galupa u decembru 1982. godine, 14% tinejdžera je *novi talas* ocenilo kao svoju omiljenu vrstu žanra, čineći ga trećim najpopularnijim žanrom u SAD, s tim što je na zapadnoj obali imao najveći uticaj. Sve veći uticaj ovog fenomena naterao je filmske stvaraoce, posebno Džona Hjuza (John Hughes), da ovaj žanr inkorporira u filmove kao što su *Valley*, *Girl*, *Sixteen Candies*, *Pretty in Pink* i *Breakfast Club*. On je bio oduševljen britanskom *novotalasnom* muzikom i primenjujući je u svojim filmovima održavao je ovaj žanr jako vidljivim, a muzika postaje popularna. Septembra 1988. *Billboard Music Awards* lansira svoj grafikon muzičkog uticaja, koji je služio da se prati popularnost muzičkih žanrova. Na grafikonu je bio prikazan širok spektar muzičkih uticaja, a nasleđe *novog talasa* se i dalje održavalo na osnovu priliva muzike iz Velike Britanije (Cateforis 2011: 65–66).

Refleksija fenomena zvanog *novi talas* se prelila na celokupnu zapadnu civilizaciju, a zadirala i prema granicama *gvozdene zavese*. Jugoslavija je sve vreme nakon Drugog svetskog rata, a posebno u osamdesetim godinama dvadesetog veka, bila okrenuta ka zapadnoj kulturi, te su se muzika i kulturni identitet koji je ona sa sobom nosila veoma lako primili u jugoslovensko društvo. *Novi talas* je donosio atmosferu bunta i urbanog duha, a kraj sedamdesetih i početak osamdesetih godina je vreme ekspanzije *novotalasne* muzike i kulture u Jugoslaviji. U Beogradu su izlazila dva časopisa – *Vidici* i *Izgled*, značajna za *novotalasnu* revoluciju iza kojih su stajale studentske institucije, dok se najava novog muzičkog senzibiliteta koja je zahvatila beogradsku scenu pojavila u vidu muzičkih grupa *Idoli*, *Šarlo akrobata* i *Električni orgazam*, a kako tvrdi Marija Ristivojević, *Paket aranžman* i *Artistička radna akcija* su bile ključne kompilacije kao parametri *novotalasnog* trajanja (Ristivojević, 2013).

Novinari Rade Dragović i Vuk Mijatović u Večernjim novostima beleže sopstvene impresije o toj epohi:

„Bio je jun 1980. godine. Koncerti u SKC-u još su bili besplatni. Takva je bila i svirka na plakatima elegično najavljenim kao 'Poslednja igra'. Niko od onih koji su se te večeri popeli na binu nije ni slutio šta će se dogoditi. Koncert na kome su svirali promenio je sve-jugoslovensku muziku, kulturu, Beograd, Zagreb, Ljubljanu. I što je možda najvažnije – obeležio je čitavu jednu generaciju. Nikada ranije tako nešto se nije našlo na koncertnoj bini u Beogradu. Neviđena energija *Šarla akrobate*, pankerski bunt i londonski duh *Električnog orgazma*, elviskostelovski imidž, muzička inventivnost i provokativni tekstovi *Idola*. Za mnoge, tog dana rođen je muzički pravac i kulturni pokret koji će ostati zapamćen kao jedna od najuticajnijih i najautentičnijih pop-kulturnih fenomena u Jugoslaviji – *novi talas*. Jugoslovenski *novi talas* nastaje pod uticajem pank-a i *new wave*-a koji je već osvojio Veliku Britaniju i Ameriku. Međutim, nikada se neki muzički pravac nije tako dobro primio na jugoslovenskom tlu sjedinivši se sa duhom slobode koji je provejavao posle Titove smrti i buntom koji je tražio usmerenje i stvorio sasvim novu vrednost.”¹⁴⁰

Ideja *novog talasa* i urbanog identiteta koji je ovaj fenomen nosio sa sobom i skoro četrdeset godina nakon nastanka ovog interdisciplinarnog umetničkog pokreta, ne prestaje da zaokuplja pažnju teoretičara popularne kulture i današnje omladine. Tim povodom je na Fakultetu dramskih umetnosti u novembru 2019. godine organizovan celodnevni program pod nazivom *Četrdeset godina novog talasa na FDU*¹⁴¹. „To je bilo vreme u kome se malo snimalo,

¹⁴⁰ Tekst *Priče o novom talasu: Zvuk koji je probudio Beograd* (2015) za širu analizu dostupan je na internet stranici *Rockomotiva*, <https://www.rockomotiva.com/starinarnica/feljton/price-o-novom-talasu-zvuk-koji-je-probudio-beograd/>

¹⁴¹ Autor programa „40 godina *novog talasa*” je profesor Aleksandar S. Janković, a govornici su bili i sami svedoci i aktivni učesnici tog vremena, Srđan Šaper, Boris Miljković, Biljana Maksić, Vladimir Đurić, Milutin Petrović i Branimir Dimitrijević. Knjigu u vezi sa ovim događajem je objavio Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2020.

puno razmišljalo, tako da su nam razne ideje padale na pamet”, rekao je Srđan Šaper,¹⁴² a zatim dodao:

„Neke od njih mogle su da se realizuju ovde, a neke ne. Kao što se to kaže u gradu 'svi su bili vrlo posebni', ali prosto kad imaš 20 godina, imaš tu neku vrstu posebnosti, mislim da se nama to samo poklopilo sa jednim zanimljivim trenutkom tada i u zemlji i u svetu, koji je delovao kao da obećava neku novu veliku budućnost i onda kada smo svi mi bili nošeni tom dobrom energijom. Ako, kao sada, nažalost nemate oko sebe tu dobru energiju, onda to ljude tera da nekako budu zatvoreni, a mi smo tu neku otvorenost smatrali najvažnijom. Svi smo bili otvoreni i jako mnogo smo svi međusobno komunicirali i to uživo. To je bila ta razlika, pošto smo živeli u preistorijsko doba u odnosu na današnje doba u svakom pogledu. To je bilo usmeno doba, za razliku od ovog danas” (Šaper u Janković 2020: 26–27).

Učesnici programa su *novi talas* doživljavali kao autentičan jugoslovenski fenomen, iako je on nastao kao refleksija društvenih/kulturnih dešavanja pre svega u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama. Jedinostvenost i autentičnost se ogledala u specifičnosti jugoslovenskog višenacionalnog društva, objedinjenom u ideji bratstva i jedinstva sa komunističko-socijalističkom ideologijom. Ovaj pokret, kako objašnjava reditelj Branimir Dimitrijević, našao je mesto u svim sferama života i predstavljao je neku vrstu utrkivanja sa *sistemom*. On dalje tvrdi da su u to vreme mladi, ali i oni kao umetnici, razvijali „maštu neprekidno, i tražili metode da zaobiđu sistem. Prevazišli smo 'predsoblja' u dramaturgiji i udarali direktno *u glavu* [...] i ustaljena mišljenja – to je bio *novi talas*” (Dimitrijević u Janković 2020: 31). Srđan Šaper je dodao da su u to vreme svi želeli da se bave filmom, muzikom i televizijom, iz čega se može zaključiti koliko je zapravo kreativna energija interdisciplinarnog *novotalasnog* pokreta, putem umetničkih i pop-kulturnih praksi doprinela formiranju kulturnog obrasca te epohe. Učesnici se slažu da se *novi talas* u jugoslovenskom

¹⁴² Srđan Šaper je bio aktivan učesnik osamdesetih godina u kreiranju *novog talasa*, kao student režije na Fakultetu dramskih umetnosti, kao član muzičke grupe *Idoli* i autor pesama i tekstova i kao glumac u filmu *Davitelj protiv davitelja*.

kulturnom prostoru eksponirao na jedan specifičan način, ali i da je zarazio Evropu, stavivši britansku i jugoslovensku scenu u istu ravan kao najzanimljivije i najburnije.¹⁴³

Konzervativna razmišljanja su dala prednost otvorenijem društvu koje je bilo spremno i sposobno da mnoge tabue osvetli iznoseći ih javno. Iz tog razloga može se reći da je *novi talas* u muzici zaista doneo mogućnost da se kreira jedan značajan društveni, kulturni i umetnički pokret, koji je sa sobom nosio pluralnost i hibridnost identiteta međusobno povezanih na intelektualnom, duhovnom i umetničkom nivou. Tekstovi pesama opisivali su aktuelnu društvenu situaciju, a Vlada Divljan, jedan od umetnika i aktivnih učesnika, govori:

„Kada danas govorimo o vremenu *novog talasa* čini mi se jako važnim sagledavanje kompletne situacije i vremena koje je prethodilo osamdesetim, a u kojima smo odrastali i formirali se. Puno toga je bitno drugačije nego danas. Čini mi se da smo imali više razloga za optimizam. Već je postojala tradicija disidentstva u tadašnjoj Jugoslaviji i sve skupa je uticalo na pojavu nekakvog zdravog otpora. Čitava situacija je bila mnogo jasnija tako da je bilo lakše zauzeti ironičan kemp, gotovo nadrealan stav, nasuprot današnjoj situaciji koja je sama po sebi već toliko nadrealna, što uslovljava stvaranje hermetičnijeg izraza koji je svojstven aktuelnim bendovima” (Divljan u Jočić 2000, n. pag.)¹⁴⁴.

Iako je u ranijem izlaganju pank-rok postavljen u *novotalasni* kulturni pokret, što on zapravo po svom delovanju jeste, ipak se između pank-a i ostalih popularnih muzičkih žanrova koji pripadaju *novom talasu* može uočiti razlika. Nakon buntovnog i rušilačkog pank-a, pojavili su se novi žanrovi popularne muzike koji su paralelno delovali na kulturu i društvo u sadejstvu sa pankom. Ovakav paralelni društveni i kulturni pokret je svoje postojanje crpeo iz

¹⁴³ Tekst *Jugoslovenski pokret koji je zarazio Evropu: 40 godina novog talasa* (2019) za širu analizu dostupan je na internet stranici online novina *Danas*, <https://www.danas.rs/kultura/40-godina-novog-talasa-jugoslovenski-pokret-koji-je-zarazio-evropu/>

¹⁴⁴ Vreme *novog talasa* pred sobom je imalo masu tabua koje je trebalo rušiti, a o tekstovima *Idola* sa *Paket aranžmana* Vlada Divljan kaže: „U vreme *Paket aranžmana* bili su jasno izraženi tabui. Između ostalog, revolucionarni antifašistički duh bio je i dalje veoma razvijen tako da je i sama pomisao o pevanju na nemačkom predstavljala prvorazrednu atrakciju. Mi smo se na toj ploči poigrali tim tabuima i tada smo se nalazili u nekoj vrsti geta, ali u mnogo otvorenijoj varijanti nego što je to danas. Mogli smo da putujemo i proveravamo šta se na licu mesta dešava, da se upoznajemo sa svim novim trendovima u svetskoj muzici.” Tekst *Novi talas i zvuk devedesetih* (15.01.2000) Siniše Jočića za širu analizu dostupan je na internet stranici magazina *Vreme*, broj 471, https://www.vreme.com/arhiva_html/471/index.html

nerušilačkog, pozitivnog pogleda na život. Ako je pank doneo energiju razaranja strukture društva, kulture i načina razmišljanja i ponašanja, onda je paralelni kulturni i društveni obrazac nosio sa sobom pozitivnu energiju, sposobnu da konstruiše novi kulturni identitet na ruševinama stare. Ako je pank muzika svojom estetikom ružnog i bučnog rušila predrasude zastarele i okoštale ideologije, pritom nije davala nadu niti otkrivala svoj graditeljski element, već se isključivo bavila negacijom, paralelni kulturni obrazac *novog talasa* u nekim drugim muzičkim žanrovima je izgrađivao kulturni identitet čiji je temelj ljubav, zabava, uživanje, seksualnost... Međutim, ono što je esencijalno razlikovalo ova dva paralelna kulturna obrasca jeste muzički žanr za koji se konzumenti estetski opredeljuju. Osamdesete godine dvadesetog veka su osim kulturnog i društvenog bunta, sa sobom nosile i životni zanos kao želju za konstrukcijom lepše realnosti. Tih godina se dešavala revolucija popularne muzike i popularne kulture u čitavom svetu, te je i na jugoslovenskim prostorima ostvarivala značajan uticaj.

Kada govorimo o dva paralelna kulturna obrasca u jednom društveno/kulturnom pokretu, primećuje se da im je zajednički imenitelj urbani, gradski, mladalački duh. Takođe je interesantno da su oba pokreta označena istim nazivom delovala u isto vreme, na istom prostoru, paralelno kreirajući kulturne identitete koji su se zasnivali na sličnom načinu razmišljanja u želji za novim, slobodnijim načinom života lišenim stega zastarele ideologije. Oba muzička, kulturna pokreta su sa ove vremenske distance, čini se, delovala u korelaciji, a u to vreme su jedni drugima bili protivnici. Antagonizam je vladao između pobornika pank prljave i bučne muzike i novog pop zvuka, ne shvatajući da su deo jednog te istog kulturnog pokreta koji je na kraju celokupnom društvu doneo željenu promenu. Može se govoriti o *novotalasnom* panku kao permanentno rušilačkom, čije je delovanje dovelo do dekonstrukcije kulturnog identiteta urbanog, gradskog stanovništva jugoslovenskog društva i *novotalasnog* pop zvuka kao učesnika u konstrukciji kulturnog identiteta. Drugim rečima, paradoks je da dva različita karaktera jednog te istog pokreta deluju u sadejstvu u kreiranju društva, istovremeno negirajući sam estetski i kulturni kvalitet uticaja onog drugog.

Nakon panka na scenu stupaju mnogi muzički žanrovi *novog talasa*. Najpre se pojavio *novotalasni* muzički žanr nazvan *rege*¹⁴⁵, koji je dolazio sa Jamajke, a idejni tvorac je bio Bob

¹⁴⁵ Brža varijanta rege ritma i muzike, zvana ska, postala je mnogo popularnija na Zapadu. Potekao je kao i rege muzika sa Jamajke i obližnjih ostrva. Ska su počeli da sviraju engleski modovi, oduševljeni muzičkim nasleđem sa karipskih ostrva. Bila je to istovremeno i muzika nove energije i idealna plesna muzika. Ta nova energija nije bila agresivna i buntovna kao pank, već je imala u sebi neku blaziranu notu privlačnu mladim snobovima. Najpoznatije ska grupe u Britaniji bile su *Madness*, *Specials*, *Bad Maners* i drugi. Veliki hit grupe *Madness*, *One Step Beyond* širom je otvorio vrata ska ritmu i velikom broju bendova modovske provenijencije. Pomenuti hit bio je omiljena stvar među mladim posetiocima beogradske pomodne diskoteke FDU početkom osamdesetih. U spotu

Marli. Ovaj žanr u laganom ritmu je veoma brzo postao popularan u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama, te se preneo i na ostali deo sveta. U našoj popularnoj muzici je nekoliko muzičkih grupa snimilo kompozicije u ovom žanru: *Parni Valjak* (Uhvati ritam), *Haustor* (Ona se budi), *Šarlo akrobata* (Devojke u letnjim haljinama), a tekstovi ovih pesama su slavili ljubav i seksualnost.

Naglim razvojem tehnologije osamdesetih godina dvadesetog veka u procesu proizvodnje zvuka i muzike, razvojem nosača zvuka kao što su vinilske ploče i kasete, zatim razvojem komunikacije i bržeg prenosa informacija, muzika se vrlo brzo prenosila u svim delovima sveta, navodi Džozef Tjurou (Joseph Turow) u knjizi *Mediji danas (uvod u masovne komunikacije)*, 2013: 17–69). Ovakva praksa je omogućila muzičarima i kompozitorima popularne muzike da lakše dolaze do saznanja o lokalnoj kulturi i muzici, te je korišćenje specifičnih ritmova, instrumenata i melodija iz različitih kultura, doprinelo razvoju, odnosno nastanku raznih žanrova. Uticaj afričkih ritmova na muziku je konceptualno veoma važan za nastanak novih žanrova, te (Peter Gabriel) Piter Gabrijel, (Paul Simon) Pol Sajmon, (Brian Eno) Brajan Ino, (David Byrne) Dejvid Birn, predstavnici art-roka, snimaju albume koji su inspirisani afričkim i azijskim folklorom. Ovi muzičari i kompozitori su afričke ritmove i zvučne semplove ugradili u moderne elektronske aranžmane i umetnuli muzičke kolaže u plesne ritmove.

Ovakve ideje pomenutih muzičara su se u Jugoslaviji mogle primetiti kod muzičke grupe *Idoli*, na njihovom albumu *Odbrana i poslednji dani*, koji je po uticaju na muzičke sledbenike ovog *novotalasnog* žanra i publiku bio veoma vredan. Da bi se razumeli tekstovi pesama mnogih *novotalasnih* grupa počev od *Azre*, preko muzičkih grupa *Idoli*, *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam*, *Film*, *Haustor* i *Ekatarina Velika*, potrebno je poznavati dela pomenutih pisaca Fjodora Dostojevskog, Oldusa Hakslija, Hermana Hesea i Karlosa Kastanede (Đurić 2018: 15–16). Tekstovi *novotalasnih* grupa, kao što je *Disciplina kičme*, oslanjali su se na minimalizam. Za zvaničan početak *novog talasa* u Jugoslaviji se smatra proleće 1980. godine, kada su održani i prvi koncerti, a prekretnicu za beogradski jugoslovenski rok je predstavljao muzički album *Paket aranžman*, koji je izašao u februaru 1981. godine, na kome su se pojavile muzičke grupe *Idoli*, *Šarlo akrobata* i *Električni orgazam*, kao predvodnici *novog talasa*.

Mednesa promovirala se i originalni ples koji su mladi Beograđani kopirali. Ska se plesao tako što bi se igrači trudili da se maksimalno nagnju unapred i unazad u veselom i brzom, seckanom ritmu. Kod nas je ska takođe bio prepoznat i prihvaćen u hitovima (Skakavac joj zaš'o u rukavac) *Laboratorije zvuka* iz Novog Sada, (Svi, marš na ples) *Bijelog dugmeta* i (Fa fa la si mi ti) *Azre*. Najveći domaći novotalasni hit (Maljčiki) *Idola* je takođe u ska ritmu.

Beogradske i zagrebačke muzičke grupe su se nekoliko narednih godina parirale u energiji koja je na jedan urban način želela da se poveže sa zapadnim svetom.

Trebalo bi napomenuti da je uticaj *novog talasa* u kreiranju kulturnog identiteta u smislu urbanog i buntovničkog duha generacije osamdesetih zahvatila uglavnom velike jugoslovenske gradove. Svaki od *novotalasnih* pokreta je nosio sa sobom specifičnost sredine iz koje je dolazio, pa su se pokreti istovremeno nadovezivali jedan na drugi i na neki način isticali društveni i kulturni identitet određene jugoslovenske regije. U Sarajevu se isticao supkulturni *novotalasni* pokret nazvan *novi primitivizam*. Dok je ostatak muzičke scene bivše Jugoslavije pratio trendove Evrope, muzička grupa *Zabranjeno pušenje* je bila deo jedinstvenog pank-rok pokreta nastalog u Sarajevu, baziranog na jednostavnom garaž roku, sa folk uticajima i sarajevskim urbanim duhom. Izraz *novog primitivizma* je bio prvenstveno humor, a većina njihovih pesama i televizijskih skečeva¹⁴⁶ govori o malim ljudima, rudarima, sitnim kriminalcima, devojkama iz unutrašnjosti i slično, postavljenim u neobične humoristične situacije.¹⁴⁷

Kolins (Nick Collins), Skedel (Margaret Schedel) i Vilson (Scott Wilson) u knjizi *Electronic Music* (2013) navode da pod uticajem svetske muzičke tradicije, lokalne kulture i muzičke tehnologije, kao i sa rastom popularnosti afričkih ritmova, južnoameričkih melodija i ritmova i azijskih orijentalnih melodija, nastaje muzički pravac *sint-pop* ili takozvani *tehno pop* kao subžanr *novog talasa*. Karakteristika ovog žanra je upotreba sintisajzera kao dominantnog instrumenta u kreiranju muzike i najveći uticaj je ostvarivao u britanskoj muzici. Razvoj pristupačnih polifonih sintisajzera, koji su koristili MIDI tehnologiju i upotrebu plesnih ritmova, doveo je do komercijalnijeg i pristupačnijeg zvuka sint-pop žanra i zajedno sa usponom MTV muzičke televizije, doprineli su uspehu britanskih sint-pop muzičkih grupa u Americi, koju su mnogi teoretičari popularne kulture prepoznali kao „drugu britansku invaziju” (Collins/Schedel/Wilson 2013: 279). Od sredine osamdesetih godina dvadesetog veka, muzički dueti *Erasure* i *Pet Shop Boys* usvojili su stil koji je bio veoma uspešan na američkim muzičkim top listama, ali su na kraju te dekade ustupili mesto *novotalasnim* sint-pop muzičkim grupama

¹⁴⁶ Serijal *Top lista nadrealista* je na prostorima nekadašnje SFRJ odavno poprimio kulturni status.

¹⁴⁷ Informacije za širu analizu su dostupni na internet stranicama: Nele Karajlić, *Ostao je samo primitivizam*, (18.07.2014) <https://www.danas.rs/nedelja/nele-karajlic-ostao-je-samo-primitivizam/>; Jutarnji.hr, *Novi primitivizam za početnike: izložba ikonografije sarajevskog pank-rok benda*, (24.02.2014) <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/novi-primitivizam-za-pocetnike-izlozba-ikonografije-sarajevskog-punk-rock-pokreta/866206/>; Miloš Malović, *Novi primitivizam, multikulturalizam - zdravo* (28.02.2015) <https://iskra.co/reagovanja/novi-primitivizam-multikulturalizam-zdravo/>

kao što su *A-Ha* i *Alphaville*. Ovaj žanr je često bio kritikovan zbog, kako su mnogi muzičari govorili, nedostatka emocija i muzikalnosti, iz razloga što je sint-pop žanr uspostavio sintisajzer kao glavni element svog muzičkog eksponiranja, direktno utičući na naredne uspostavljene podžanrove elektronske muzike (Collins/Schedel/Wilson 2013: 268–300).

U Nemačkoj se takođe razvio veoma značajan pokret elektronske muzike na koji su značajan uticaj imali kompozitori umetničke muzike Karlhajnc Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen), Džon Kejdž (John Cage) i Brajan Eno (Brian Eno). Štokhauzenov muzički minimalizam je bio inspiracija beogradskom umetniku Miši Saviću, kasnije članu muzičke grupe *Heroji*, a osim njega, predstavnici takvog zvuka u Jugoslaviji su bile muzičke grupe *Beograd* i *Denis and Denis*.

Za protežiranje *novotalasne muzike* i kulturnog identiteta zaslužan je časopis *Džuboks* koji je izlazio u Jugoslaviji od 1974. do 1985. godine, a glavni urednik ovog časopisa koga su izdavale *Dečje novine* iz Gornjeg Milanovca, bio je Petar Popović. Nakon njega uredničku funkciju je preuzeo Branko Vukojević, a za časopis su pisali mnogi novinari i kritičari pop kulture kao što su: Petar Janjatović, Nebojša Pajkić, Gordan Škondrić, Dinko Tucaković, Aleksandar Žikić, Petar Luković, Momčilo Rajin i Dragan Kremer. Oni su pisali o *novotalasnom* pokretu i muzičkim grupama *Idoli*, *Šarlo akrobata*, *Film*, *Električni orgazam*, *Haustor*, *Prljavo kazalište* i drugim. Ovakvo prihvatanje *novotalasne* kulture i muzike se odvijalo verovatno i zbog veoma dobrih odnosa koji su vladali među muzičarima iz Srbije i Hrvatske. Januara 1981. je u beogradskom Domu omladine održana manifestacija *Pozdrav iz Zagreba*, na kojoj su tri dana svirale tada još uvek nedovoljno afirmisane muzičke grupe *Prljavo kazalište*, *Film* i *Haustor*. Nešto kasnije iste godine u Zagrebu je održan koncert *Pozdrav iz Beograda*, na kome su nastupile muzičke grupe *Idoli*, *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam*, *Rok mašina* i *Piloti* (Đurić 2018: 80–81). Svoje učešće u emancipaciji i afirmaciji *novotalasne* kulture i urbanog identiteta, imala je i muzička emisija na Televiziji Beograd pod nazivom *Hit meseca*¹⁴⁸.

Muzički album koji se smatra prekretnicom za *novotalasnu* kulturu u Jugoslaviji je *Paket aranžman* (1981), koji spaja tri muzičke grupe: *Šarla akrobatu*, *Električni orgazam* i *Idole*. *Paket aranžman* spada u kultne radove domaćeg *novog talasa* jugoslovenske muzike, te ovaj projekat deluje kao neka vrsta programske objave novog doba. „*Paket aranžman* je imao

¹⁴⁸ Scenarista i kreator bio je Mladen Popović, a voditeljka Dubravka Marković, koja je urbani duh tog vremena uspela da prenese na mali ekran. Ova muzička emisija je počela da se emituje 1981. godine, ali je najveću popularnost doživela sredinom osamdesetih godina.

ogroman uticaj na razvoj muzičke scene, ovaj projekat je mnogo više od obične ploče koju su napravila tri perspektivna benda, zbog toga što je označio početak novog vremena i na neki način postao manifest cele jedne generacije” (Đurić 2018: 40–41). Ovaj album je, po mišljenju mnogih, jedan od najznačajnijih muzičkih albuma bivše Jugoslavije, [...] suvereno osvajajući kulturni status, koji će se zadržati do danas” (Grbić 2018: 73). Siniša Škarica, dugogodišnji muzički urednik izdavačke kuće *Jugoton*¹⁴⁹ u knjizi *Tvornica glazbe – priče iz Dubrave* (1979–1989) piše o pojavi *novotalasnog* pokreta i nastanku albuma *Paket aranžman*, koji je u brojnim anketama zauzeo važno mesto na listama najslušanijih muzičkih albuma ikada na jugoslovenskom prostoru.¹⁵⁰ Muzičke grupe *novog talasa*, a pre svega *Idoli*, su bili kreatori kulturnog, urbanog identiteta mladih, a njihov album *Obrana i poslednji dani* (1982)¹⁵¹ proglašavan je za najznačajniji muzički album realizovan na jugoslovenskom prostoru (Grbić, 2018). Njihova muzika, imidž i razmišljanja snažno su uticali na konstrukciju kulturnog identiteta mlade generacije osamdesetih godina. Srđan Šaper određuje muzičku numeru *Moja si* kao paradigmu ovog albuma i centralni tematski *song* iz koga izlaze sve ostale teme *songova* u albumu. Interakcija koju su članovi *Idola* ostvarivali kao pojedinci i kao kolektiv sa svojom publikom, je takođe od suštinskog značaja za razumevanje načina na koji se kreirao identitet, zbog toga što je mlada populacija pratila i kopirala trend koji su članovi *Idola* afirmisali kroz svoje muzičke nastupe i preko filmskih projekata na kojima su sarađivali¹⁵². Može se reći da je

¹⁴⁹ Muzički album *Paket aranžman* je objavila diskografska kuća *Jugoton* iz Zagreba, koja je u to vreme bila najveća i najuticajnija diskografska kuća na Balkanu. *Jugoton* je imao licence za objavljivanje i mnogih američkih i zapadnoevropskih muzičkih albuma i kataloga, te je stoga uticaj ove produkcijske kuće na jugoslovenski prostor nemejljiv. Može se reći da je *Jugoton* svojom dominacijom imao presudan uticaj na muzička i kulturna dešavanja, te i na oblikovanje muzičkog ukusa.

¹⁵⁰ Ceo tekst za širu analizu pod nazivom *Kako je nastao antologijski album Paket aranžman* (7.10.2018) autora Siniše Škarice, može se naći na internet portalu:

<https://pulse.rs/kako-je-nastao-antologijski-album-paket-aranzman/>

¹⁵¹ Naredni muzički album pod imenom *Čokolada* je sniman u Londonu, što je bila veoma dobra reklama za jednu muzičku grupu iz Istočne Evrope. Boravak u Londonu je važan zbog poznanstva sa novinarkom lista *New Musical Express* Vivijen Goldman (Vivien Goldman), koja je bila vrhunski autoritet u muzičkoj kritici. Ona je objavila veoma afirmativan članak o *Idolima* u časopisu i umnogome doprinela razumevanju i približavanju istočnoevropske popularne muzike zapadnoevropskom društvu. Vivijen opisuje boravak u Beogradu i susret sa urbanim beogradskim duhom kao jedno od njenih najboljih iskustava do tada, ali i nemogućnost da kontekstualizuje publiku koja je bila poštovalac ove muzičke grupe i *novog talasa* (Grbić 2008: 128).

¹⁵² Srđan Šaper, član i jedan od idejnih tvoraca identiteta *Idola* je rekao da je *Obrana i poslednji dani* jedan neobičan eksperiment sa ritualnom dimenzijom, koja je prekrila celu priču i koja je bila između neba i zemlje, kao i način života članova ove muzičke grupe, te su neke pesme dobile oblik spiritualnosti.

interakcija muzičkog *novog talasa*, filma i filmske muzike popularnog žanra u slučaju muzičke grupe *Idoli* delovala na kulturni identitet u najvećoj meri.

Još jedna praksa popularne kulture i društvenog života jugoslovenskog društva koja je aktivno učestvovala u kreiranju urbanog duha je fenomen disko-klubova. Trendovi njujorških disko-klubova u Jugoslaviju su stigli kasnije, tako se disko-kultura pojavila početkom osamdesetih godina u urbanim centrima, gde je postojao veći broj mesta za izlazak mladih. Obično su bili u okviru već postojećih turističkih i ugostiteljskih preduzeća, hotela, restorana, kafana, sportskih društava i raznih sportskih objekata, fakulteta, domova omladine, domova kulture, pa i mesnih zajednica. U manjim sredinama diskoteke su bile integrisane u širu delatnost doma omladine, gde su osim *plesa uz ploče* organizovani razni drugi programi, posebno koncerti lokalnih bendova, gostovanja slavni jugoslovenskih grupa, matinei za baš mlade, filmske projekcije, pozorišne predstave, večeri poezije, tribine. Disk-džokeji su se stilski profilisali, a radili su i kao voditelji na radiju promovišući ovu kulturu.¹⁵³

U prvoj dekadi dvadeset prvog veka pojavio se specifičan fenomen nostalgije za prošlošću i to kod generacije koja tu prošlost nije proživela, primećuje Aleksandar Janković u knjizi *Redefinisanje identiteta*, navodeći da „u nedostatku relevantnih istorijskih resursa, film može da predstavlja jedini dokument i komentar određene epohe” (Janković 2017: 57). Mistifikacija i glorifikacija popularne kulture osamdesetih od generacija rođenih nakon završetka tog perioda, predstavlja zapravo potrebu za uspostavljanjem sistema vrednosti usled desetogodišnjeg vrtloga kulture i velikih socijalnih i političkih previranja. Janković dalje govori o nedosanjanim snovima *novog talasa* koji je u svojoj suštini bio nadnacionalni kulturni pokret, koji je iskazivao revolt i bunt protiv birokratije i hipokrizije pripadajućeg socijalističkog sistema. O uticaju i percepciji *novog talasa* na generacije rođene nakon 1980. godine, to jest u *postnovotalasnom periodu*, istraživala je Marija Ristivojević u radu *Novi talas u percepciji novih generacija* (2013). Ona ukazuje na važnost ovog muzičkog i kulturnog koncepta, kao i na njegovu međuzavisnost sa lokalnom sredinom. Odjeci različitih narativa *novog talasa* utiču na formiranje predstave o tom kulturnom pokretu, kao i o Beogradu tog vremena među generacijama koje svoje viđenje grade naknadno i posredno. U vreme nastanka *novog talasa*, piše Ristivojević, on je bio svojevrsno osveženje na tadašnjoj muzičkoj sceni, međutim, za novije generacije ovaj fenomen predstavlja *retro*, a ne futuristički zvuk, što je rezultat delovanja novih društvenih i kulturnih okolnosti, u odnosu na percepciju onih koji su bili

¹⁵³ Ceo tekst pod nazivom *U tami disko-kluba* u nedeljniku „Vreme”, Tatomira Toromana, etnologa i kustosa Muzeja Jugoslavije, objavljen 15.10.2018. godine, može se naći na internet strani <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1641183&print=yes>

svedoci tog vremena (Ristivojević, 2013). Na polju društvenog i kulturnog identiteta, *novi talas* je inicirao urbani duh koji je osamdesetih godina privlačio mlađu publiku. Najpre prepoznat kroz pank muziku i pank kulturu, koja je sa sobom nosila bunt prema sistemu vrednosti, da bi se zatim eksponirao kroz druge žanrove, kao sinonim urbanog identiteta.

4.2. Jugoslovenski *novi talas*: refleksije muzike i filma u funkciji oblikovanja kulturnog identiteta

U eri moderne komunikacije koja se razvijala nakon Drugog svetskog rata, a sa pojavom radija i televizije, medijska kultura je preuzela primat u kreiranju identiteta. Ovaj proces postaje fleksibilan i podložan brojnim trendovima, a mediji preuzimaju aktivnu i dinamičku ulogu nosioca pokretačkih ideja. U tradicionalnim zajednicama, društveni identitet je bio unapred određen i fiksiran, koji su ljudi dobijali samim rođenjem i pripadnošću toj zajednici. U knjizi *Medijsko modelovanje kulturnog identiteta* (2013), Biljana Kovačević navodi da često prevladava stav da formiranje ličnog identiteta nastaje uvek u interakciji sa drugim, odnosno društvom u celini. U ovom medijsko-sociološkom smislu dinamika formiranja identiteta je proces socijalizacije kojim se individua povezuje sa svojom sredinom, a kroz tu socijalnu interakciju preuzima ideje o samoj sebi. Kovačević još navodi da medijsko modelovanje kulturnog identiteta, osim socijalizacije podrazumeva i proces internalizacije sociokulturnog iskustva usvajanjem normi i standarda, te identitet nastaje u društvenom kontekstu u kome individua uspostavljaajući komunikaciju i odnos sa okolinom integriše kulturu tog društva u strukturu ličnosti. Zapravo, identitet je socijalna konstrukcija gde individua neminovno biva određena delovanjem spoljnih faktora i definiše je prema socijalnom, političkom, nacionalnom, kulturnom i medijskom modelu (Kovačević, 2013).

Pojam identiteta je višedimenzionalan, a definiše se kroz pripadnost nekoj društvenoj grupi (kulturnoj, etničkoj, nacionalnoj) i bazira na kulturnom nasleđu koje čine jezik, običaji, vrednosti, stil ili način života i razmišljanja. U društvu nakon Drugog svetskog rata, društveni identitet se najpre u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji gradi putem kreiranja stila života, načina oblačenja i izgleda, odnosno kreiranjem imidža. Na ovakvu vrstu konstrukcije identiteta ukazuje Daglas Kelner (Douglas Kellner) u naučnoj studiji *Medijska kultura, studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma* (2004), gde navodi nekoliko takvih primera u američkoj kinematografiji. Kelner ukazuje u kolikoj meri društveni identitet u savremenoj kulturi zavisi od prethodno nabrojanih činilaca i ukazuje na

značajnu ulogu televizije¹⁵⁴, mode, filma, muzike u strukturiranju identiteta i oblikovanju ponašanja. Identitet se ne može posmatrati kao jednoznačan i individualan pojam, već kao kategorija koja je oblikovana kroz kolektivne procese kulture i društva. Iako se ovaj pojam izučava u brojnim disciplinama, u ovom delu rada, akcenat je na kulturnom identitetu kao delu društvenog identiteta koji su osnova u filmovima osamdesetih godina dvadesetog veka jugoslovenske kinematografije. Na toj osnovi, dalje se razmatra uloga filma na stvaranje kulturnih identiteta, kao i interakcija filma i društva u uzročno-posledičnoj komunikaciji.

U jugoslovenskim filmovima osamdesetih godina dvadesetog veka, kako je ranije pokazano, može se prepoznati nekoliko društvenih i kulturnih identiteta, kao što su urbani, neurbani/ruralni, zatim nacionalni, politički i drugi. Urbani identitet je jasno afirmisan u prethodnim poglavljima putem filmova: *Dečko koji obećava*, *Nešto između*, *Davitelj protiv davitelja*, *Tajvanska kanasta*, *Šest dana juna*, *Poslednji krug u Monci*, *Kako je propao rokenrol* i drugi, kao i pomoću popularnih songova kao što su: *Ona to zna*, *Odlazim, a volim te*, *Slobodan*, *Bejbi, bejbi, zatvori oči sada* itd. Međutim, ostali primenjeni identiteti u jugoslovenskoj kinematografiji preko filmova i popularnih songova su pomogli u dekonstrukciji jugoslovenskog identiteta. Postojanje paralelnog muzičkog/kulturnog obrasca u novokomponovanoj muzici osamdesetih godina prošlog veka primetio je Aleksandar S. Janković u studiji *Redefinisanje identiteta*. On govori o dominantnoj paralelnoj folk/novokomponovanoj kulturi čiji su najistaknutiji predstavnici bili Lepa Brena i Miroslav Ilić, koji su u beogradskom PGP-u prodavali milione ploča. Lepa Brena se pojavljuje u filmu *Tesna koža* (Mića Milošević, 1982), a zatim i u serijalu *Hajde da se volimo*. Njen uspon bi se „mogao definisati kao holivudski američki san na jugoslovenski način, a građenje karijere kroz imidž i stil bi se moglo porediti sa načinom na koji je gradila karijeru ikona popularne kulture Madona“ (Janković 2017: 59–60).

Neurbani/ruralni identitet u filmskoj priči i muzici u filmu pojavljuje se kroz specifičnosti seoskih sredina u Jugoslaviji. U filmu *Ko to tamo peva* na putu ka prestonici

¹⁵⁴ O fragmentarnosti identiteta Kelner daje primer kroz popularne televizijske serije kao što je *Poroci Majamija*, (emitovana od 1984–1990), koja se često uzima kao primer simptomatičnog postmodernističkog teksta, kao i reklame za cigarete. Kelner naglašava da *Poroci Majamija* naročito pružaju mnogobrojne uvide u fragmentarnost, rekonstrukciju i krhkost identiteta u savremenoj kulturi, i da takođe pružaju uvid u to na koji način se identitet stvara inkorporiranjem subjektivističkih pozicija koje nam kao uzore daje medijska kultura putem televizije, televizijskih serija i filma. Svi glavni likovi imaju višestruke identitete i burnu prošlost. Identitet svakog od njih je fragmentaran i nestabilan, različit i specifičan kod svakog lika, pa ipak, „podložan drastičnim promenama“ (Kelner 2004: 399). Drugim rečima, autor prepoznaje i definiše modernistički i postmodernistički identitet, te ukazuje da je postmodernistički društveni identitet dramski konstruisan kroz igranje uloga i kreiranje imidža. Dok je modernistički identitet vezan za profesije, funkcije u javnoj sferi ili porodici, „osnova postmodernističkog identiteta je dokolica, izgled, imidž i potrošnja“ (Kelner 2004: 417).

upoznajemo plejadu likova, njihove stavove i dileme, a glavna muzička tema vodi nas do odmorišta, na kojem se uz hranu, muziku i narodno kolo odigrava veselje, karakteristično za proslave stanovnika ruralnih sredina. U jugoslovenskoj kinematografiji se ruralni identitet i njegov kontrast sa urbanim, često predstavljao u žanru komedije, a film *Sekula i njegove žene* (Dragoslav Lazić, 1986) pokazuje sirovu stranu ruralnog identiteta. „Film *Petrijin venac* je doživeo ogroman uspeh i bio ocenjen kao jedan od najznačajnijih ostvarenja savremenog jugoslovenskog filma” (Volk 1996: 407). Priča obuhvata životni put nepismene žene sa sela, njenu ljubav i životni put trpljenja, samoće i stradanja. Kroz priču i originalnu filmsku muziku glavna junakinja se uzdiže od ruralnog do univerzalnog identiteta. U odnosu na film *Ko to tamo peva* gde je slavlje uz rakiju, kolo i pečeno prase tipično za ruralni identitet, u slučaju *Petrijinog venca* može se govoriti o autentičnosti sudbine i identiteta.

U filmu *Lepota poroka* (Živko Nikolić, 1986) uspostavlja se kontrast identiteta, između ruralne i urbane sredine, odnosno arhaičnih pogleda kontinentalnog dela Crne Gore i manira primorskog grada u koji turisti donose savremeni duh. Filmska muzika Zorana Simjanovića potcrtava raznorodnost identiteta likova i njihove promene, od konzervativnog i tradicionalnog do modernog. Sa druge strane, u balkanskoj kulturološkoj tradiciji postoji fenomen *virđzine*, na osnovu koga je reditelj Srđan Karanović snimio film, za koji je glumica Marta Keler dobila nagradu *Feliks* Evropske filmske akademije. Identitet *virđzine*, devojke koja menja rodni identitet radi društvenog statusa, deo je ruralnog i patrijarhalnog sveta. *Virđzina* ili zavetovana devojka podrazumeva devojčicu ili devojku koja roditeljskom odlukom, retko svojom željom, do kraja života živi i ponaša se kao muškarac. Ovaj kulturološki fenomen u filmu zapravo pokazuje svu surovost striktnog poštovanja tradicionalnog i konzervativnog ponašanja ruralne zajednice u uspostavljanju identiteta individue.

Dom za vešanje (Emir Kusturica, 1988) dočarava preispitivanje individualnih identiteta u okviru romske zajednice, Perhanovu (Davor Dujmović) podeljenost između životnih opredeljenja bake i ujaka. Muzika Gorana Bregovića prenosi toplinu Perhanovog identiteta, koji se tokom filma menja, pa čak i gubi, podsećajući nas na njegovu izvornu dobrotu. Ruralni identitet, određen geografski, može nas voditi kroz čitav niz društvenih identiteta kao što su ideološki i nacionalni. Takav niz identiteta seoske zajednice predstavljen je u filmu *Vreme čuda* (Goran Paskaljević, 1989), a njihove sukobe reflektovaće muzičke teme u filmu. Ideologija i odnos prema religiji podeliće meštane, a ovde se može primetiti sličnost sa filmom *Dom za vešanje*, u smislu da su glavni akteri zapravo prisiljeni da biraju između dva suprotstavljena društvena identiteta, da bi na kraju platili cenu svog izbora. Potpuno drugačije društvene okolnosti se mogu identifikovati u filmu *Kuduz* (Ademir Kenović, 1989), snimljenom na

osnovu istinite priče. Radnja se takođe odvija u jednom sumornom ambijentu ruralnog ili prigradskog područja, u kome početni nesporazumi i praštanja, svađe i mirenja između supružnika, neminovno vode ovu vezu dvoje ljudi od ljubavnog naboja ka tragičnom završetku. Za sve vreme filmska muzika Gorana Bregovića skreće pažnju na iskrenu ljubav između poočima Kuduza (Slobodan Ćustić) i njegove petogodišnje pastorke.

Začetak društvenog raslojavanja i ideološkog pluralizma u temama jugoslovenskih filmova pratimo od šezdesetih godina i *crnog talasa*: *Tri* (Aleksandar Petrović, 1965), *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT-a* (Dušan Makavejev, 1967), *Jutro* (Puriša Đorđević, 1967), *Nemirni* (Kokan Rakonjac, 1967), *Kad budem mrtav i beo* (Živojin Pavlović, 1968), *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969), *Plastični Isus* (Lazar Stojanović, 1970), *V.R. Misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971), *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Bato Čengić, 1971). U odnosu na to vreme, osamdesetih godina u Jugoslaviji, usled brojnih kolebanja i odstupanja unutrašnje i spoljne politike, kolektivni identitet delimično (možda samo na površini gledano) ostaje na istim pozicijama (bratstva i jedinstva), a dubinski i suštinski gledano počinje da se menja oslobađanjem različitih individualnih identiteta u društvenom, političkom i kulturnom aspektu. Popuštanjem stega tadašnjeg komunističkog establišmenta, mladi preko popularne kulture, filma, muzike, umetnosti, književnosti i masovnih medija, prihvataju uticaje i menjaju jugoslovenski kulturni obrazac. Stoga, od 1980. godine, kolektivni jugoslovenski identitet prividno ostaje na istim pozicijama, dok se individualni kulturni identitet menjao i uslovljavao pluralizacijom identiteta (fluidnost, nestabilnost, hibridizaciju). U tom kontekstu Aleksandar Janković primećuje da “u turbulentnom vremenu ništenja istorijskih činjenica zarad stvaranja lažnih ideoloških paradigmi kroz reevaluaciju i rehabilitaciju, stvaraju se novi identiteti nastali na zaboravu starih” (Janković 2017: 68).

U odnosu na vladajući pogled na Narodnooslobodilačku borbu svih jugoslovenskih naroda i narodnosti, Živojin Pavlović prikazuje drugačiju perspektivu u filmovima. U filmu *Zaseda* (1969), u kome se radnja dešava nakon Drugog svetskog rata kada u narodu dolazi do sve jače ideološke indoktrinacije, glavni akter Ive Vrana (Ivica Vidović) pokušava da uskladi ideologiju sa životom, ali doživljava razočaranje i poraz. Film *Crveno klasje* (1970) takođe opisuje period nakon rata kada omladinski aktivista odlazi u jedno selo u Sloveniji da ubedi seljake da osnuju zadrugu i od njih otkupi letinu. On uspeva u tome, ali je suočen sa činjenicom da je zadruga nastala usled njegovih pretnji i pritisaka, a ne iz razloga njegove ubedljive priče, te intimno nesrećan zbog toga u trenutku ostvarenja svoje misije ubija čoveka. Filmom *Doviđenja u sledećem ratu* (1980), Živojin Pavlović prezentuje susret slovenačkog partizana i bivšeg nemačkog vojnika koji je ratovao u Jugoslaviji. Oni se susreću na odmoru u Španiji i

evociraju uspomene iz prošlog rata. Ovo ostvarenje je kontroverzna epska priča o ratnom haosu i sukobu dve ideologije. Kritičko preispitivanje socijalističkog društvenog uređenja, te dešavanja tokom Drugog svetskog rata, sagledava se i u filmu *Berlin kaput* (Mića Milošević, 1981), u kome se opisuju posleratna nadanja i iskušenja trojice mladih partizana. U filmu *Pad Italije* (Lordan Zafranović, 1981) komandant partizanskog odreda, revolucionar posvećen borbi za ravnopravnost socijalističkog društva, balansira između revolucije i istinske ljubavi, zbog čega postaje slab i ranjiv. Njegova unutrašnja identitetska borba ga je odvela ka neminovnom izopštenju iz društva, a na kraju mu presuđuje mlađi brat, koji je stasao tokom revolucije.

Varljivo leto 1968 (Goran Paskaljević, 1984) prikazuje sukob generacije stasale na krilima marksističke filozofije, interpretirane iz ugla komunističkih političkih portparola i tek stasavajuće mlade generacije koju u tom životnom dobu više zanima realno životno iskustvo od ideoloških pamfleta. Niz komičnih situacija u koje upada glavni akter Petar Cvetković, tragajući za „ženom svog života” izluđuju njegovog oca Veselina, inače opštinskog sudiju i veoma užtogljenog čoveka dogmatskih shvatanja i sledbenika revolucionarnih komunističkih ideja. U nizu junaka drugačijih identiteta izdvaja se student Čile (Aleksandar Berček), pobornik Studentske revolucije koja se desila u Beogradu 1968. godine, predstavnik buntovničke omladine. Iste godine je prikazan film *Balkanski špijun* (Božidar Nikolić, Dušan Kovačević, 1984), u kome politička paranoja glavnog junaka Ilije Čvorovića (Danilo Bata Stojković), čiji identitet počiva na radikalnim staljinističkim idejama, vodi ka proganjanju njegovog podstanara, povratnika iz Francuske, u kome vidi agenta imperijalističkih sila, državnog neprijatelja i špijuna. „Zatvaran i pritiskan, Čvorovićeve ideološka indoktrinacija ostaje u dokazivanju društvene odgovornosti i lojalnosti. U filmu, zaslepljena ostrašćenost junaka, bivšeg staljiniste, izvor je humora, ali i groteske u kojoj se prelamaju ideološko-političke preokupacije nekadašnjeg, u vreme odigravanja radnje komada, već prošlog doba u SFRJ” (Volk, 1996: 414). Film *Balkanski špijun* u ovom kontekstu predstavlja preuveličanu stvarnost u svrhu postavljanja dijagnoze jednog politički obojenog paranoidnog društvenog identiteta.¹⁵⁵ U filmu *Otac na službenom putu* pitanja identiteta prepliću se melanholijom i humorom, a filmsku priču pratimo iz dve perspektive, iz ugla jednog dečaka i sa pozicije odraslih. Dečja vizura pruža dozu humora, dok je pogled odraslih zamagljen gibanjima socijalističkog društva

¹⁵⁵ Za širu analizu društvenog identiteta u filmu *Balkanski špijun*, videti: Marija Stojičić Mitić, *Balkanski špijun: analiza dela Dušana Kovačevića* (28.03.2020) <https://kultivisise.rs/balkanski-spijun/>; Ivan Velisavljević, *Balkanski špijun: paranoja i kapitalizam* (03.06.2015) <https://www.beforeafter.rs/drustvo/balkanski-spijun-paranoja-kapitalizam/>

i revolucionarnih komunističkih ideja. Primetno je da se u čitavom ciklusu filmova koji se odnose na društvena stanja u kojima su politika i komunistička ideologija osnovni motiv, ideja filma uglavnom odnosi na represiju nosilaca vlasti nad identitetom pojedinaca, koji su sprečeni da na bilo koji način deluju rečima ili delima drugačije od onoga što je takvo društveno uređenje preporučivalo. Drugim rečima, dominantna ideologija uvek ohrabruje ono delanje koje podržava njene vodeće ideje. O nerazumevanju, nepoverenju i pogrešnim izborima govori film *Dogodilo se na današnji dan* (Miroslav Lekić, 1987). Glavni zaplet je ljubavni, između mladića i devojaka koji žive u istoj ulici, a njihov izbor partnera često zavisi od društvenog identiteta pojedinca. Kaći je najvažnije da bude sa nekim ko će joj reći da bi išao na radnu akciju, pa iako taj neko to govori samo zbog toga da bi je pridobio. U filmu se antagonizmi i međuljudski odnosi grade na osnovu društvenih pozicija i političkih ubeđenja.

Klasni antagonizam u društvenom identitetu predstavljen je u filmu *Oficir s ružom* (Dejan Šorak, 1987). U posleratnom Zagrebu partizanske snage uspostavljaju vlast, a udovica iz visoke građanske klase Matilda Ivančić (Ksenija Pajić) je pozvana na sud gde joj se izrekne presuda oduzimanja imovine. Ljubav između „klasnih neprijatelja” nadilazi klasne i ideološke razlike i različite političke ideje, zbližavajući Petra (Žarko Laušević) i Matildu. Ova tema još je snažnija u filmu *Braća po materi* (Zdravko Šotra, 1988), u kome istovremeni antagonizam i zbližavanje dva nepomirljiva društveno-ideološka identiteta kulminiraju. Dva brata koja se nikada nisu sreala komuniciraju putem audio-kasete i pisama, a njihovi odnosi evoluiraju od nepoverenja i odbojnosti pripadnika dva različita sveta, sistema, nacionalnosti i ideologije do onoga što ih vezuje, a to je da su braća po materi i da se svaki na svoj način ogrešio o zakone društva.

Ciklus filmova koji je u ovom radu analiziran kroz urbani identitet pokrenut je filmom Gorana Markovića *Nacionalna klasa*, u kome se prati priča o urbanoj sredini, gradskim zbivanjima i načinu razmišljanja. Kulturni obrasci koje je omladina pratila upisuju se u urbani identitet koji obično sa sobom nosi i određenu dozu bunta prema zaostavštini, hijerarhiji, tradiciji prethodne generacije. U brojnim elementima film *Nacionalna klasa* proizlazi iz generacijskog duha vremena, povratno utičući na kolektivni identitet mladih u Jugoslaviji, u iskazivanju njihovog bunta protiv ustaljenih sistema vrednosti i životnih normi koje njegovi roditelji poštuju. Slično je i u filmu *Dečko koji obećava*, u kome svet pank a i roka glavnog junaka oslobađa od „pogrešnih” očekivanja okoline. Reditelj Miloš Radivojević slikovito opisuje identitet srednje klase (koja je osamdesetih godina bila jasno definisana) i razorni uticaj pank muzike i pank kulture, koja Slobodanu daje nov društveni i kulturni identitet, pružajući mu osećaj slobode u pogledu razmišljanja i ponašanja. U ovom filmu slobodni urbani duh ima

moć da menja identitet, potcrtavajući upravo činjenicu da naš kulturni i društveni identitet zavisi od okruženja i da se dramatično menja onda kada smo izloženi novim okolnostima. *Živeti kao sav normalan svet* (Miloš Radivojević, 1982) kroz odnos mladića koji je iz provincije došao da studira, beleži jaz njegovog identiteta i profesora na muzičkoj akademiji. Profesori odbijaju da izađu u susret idejama mladog studenta, čime zapravo ne dozvoljavaju da se individualnost izdigne iz mase i bude na neki način primećena. Neprihvatanjem novih ideja, profesori poprimaju provincijski mentalitet, dok se Radoševa ličnost iz želje za promenom transformiše u urbani duh.

Susret različitih kultura i identiteta doživljavamo u filmu *Jaguarov skok* (Aleksandar Đorđević, 1984) u kome su elementi kriminalističkog žanra prepleteni sa urbanim identitetima čoveka sa Balkana i Amerikanca/imigranta. Primer bliskih susreta urbanih identiteta različitih kultura, konkretno američke kapitalističke i jugoslovenske socijalističke kulture, se mogu videti u filmu reditelja Srđana Karanovića *Nešto između* (1983). Samo ime filma je višestruko simbolički postavljeno: *nešto između* može biti deo priče koja prati ljubavni trougao u kome se devojka upušta u romantičnu vezu sa dvojicom mladića, inače dvojicom drugova, a može se posmatrati i kao *nešto između* različitih kultura.¹⁵⁶ Radnja se odvija u Beogradu početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, u vreme ekonomske krize nakon smrti Josipa Broza Tita, a nakon Evinog početnog oduševljenja životom, toplinom i spontanošću ljudi u socijalističkoj Jugoslaviji, ona postaje i svedok ambivalentnih dešavanja u celokupnom društvu. Evina veza s Jankom ugrožena je njegovom nemogućnošću da pronade izlaz iz protivurečnosti u kojima se našao i nesposobnosti da razreši dileme i izađe iz situacija koje smatra lošim i neodrživim – od obezbeđivanja sopstvenog stana do odluke o promeni mesta za život i rad. Vremenom izlaze na površinu različiti pogledi na život koje dvoje ljubavnika imaju i koji nose snažni pečat društava – jugoslovenskog i američkog – koji su ih oblikovali (Erdei, 2017). Kao povod za dekonstrukciju urbanih identiteta različitih kultura reditelj Srđan Karanović je za bazu imao sopstveno iskustvo.¹⁵⁷ Urbani identitet jugoslovenskog društva osamdesetih godina je u filmu

¹⁵⁶ „Film se zvao *Nešto između* i bukvalno se bavio svime što je bilo 'između'. Amerikanka je boravila u Beogradu 'između' Njujorka i Istanbula; priča se odvijala u vremenu 'između' mira i rata; žanr je bio 'između' melodrame i romantične komedije; emotivne veze u filmu su bile 'između' prijateljstva i ljubavi; radnja se događala u Jugoslaviji koja je bila 'između' kapitalističkog i socijalističkog bloka; želeo sam da film, kad bih ga poredio sa pićem, bude nalik limunadi koja je pomešana s gorkim, jakim alkoholom” (Karanović 2000: 80).

¹⁵⁷ „Bio je to vrlo zanimljiv i uzbudljiv period mog života. Da, sve se to odvijalo pod tada jedinim mogućim plaštom 'vaspitanja budućih poštenih komunista', s časovima kritike i samokritike, pevanjem himne, 'dnevnim zapovestima', 'čuvanjem zastave u partizanskoj noći' i svim što uz to ide. Ipak, iz tog perioda ne nosim nikakve traume. Danas mi izgleda da ni sami vaspitači nisu preterano verovali u Makarenkove doktrine po kojima su nas vaspitavali. Svesno su nam dozvoljavali da kroz igru polako postajemo ljudi, da se zabavljamo, uživamo i rastemo.

predstavljen najpre kao kosmopolitski i otvoren, preko prikaza modernističkih aerodromskih enterijera, hotela i stranih jezika koji se čuju na ulicama Beograda, dok u drugom delu izbijaju na površinu sve one društvene devijacije.

U filmu *Život je lep* (Boro Drašković, 1985), koji je rađen prema motivima novele Aleksandra Tišme, predstavljaju se različiti likovi i identiteti, koji kafanu u koju su se sticajem okolnosti našli ljudi iz različitih socijalnih i društvenih struktura, pretvara u mikropostavku jugoslovenskog društva. U specifičnom prostoru kafane susreću se identiteti različitih klasnih, društvenih, kulturnih i intelektualnih struktura, postajući alegorija sukoba identiteta jugoslovenskog socijalističkog društva. O odnosima unutar jedne malobrojne i ograničene zajednice govori film *Crna Marija* (Milan Živković, 1986). Unikatnost ovog filma je upravo u tome što govori o odnosima unutar rokenrol benda, jer se ova tema ranije u jugoslovenskoj kinematografiji nije pojavljivala, dok je kasnije bilo filmova koji se bave radom rok muzičkih grupa. Urbani identitet likova ovog filma pojačan je kreativnim tenzijama da se snimi muzički album.

Nastanak filma *Dečko koji obećava* poklapa se sa društvenim i kulturnim trendovima. Uzročno-posledično delovanje muzičkih žanrova pank i *novog talasa*, kao i *novotalasnog* pokreta u korelaciji sa filmom, čije teme i filmska muzika interpretiraju nadolazeći društveni i kulturni pokret, mogu se shvatiti i kao unakrsni kulturni pristup društvenim promenama. U filmu se pojavljuju antologijske muzičke grupe jugoslovenskog pank i *novog talasa*, koji se prenosi i na filmove *Nešto između*, *Šest dana juna* i *Kako je propao rokenrol*. Nastavak ovih kulturnih tendencija je primetna u filmu *Nešto između*, u sceni kada Eva (Karis Korfman (Caris Corfman) i Janko (Miki Manojlović) vode dijalog u sobi, dok na radiju voditelj najavljuje pank grupu Berliner Štrase i song Ahtung Amerika u kojoj svira Jankov sin. Film *Nešto između* se bavi vremenom nakon 4. maja 1980. godine, te se može smatrati da se njegov odnos sa *novim talasom* ipak na neki način realizuje kako mapira Aleksandar Janković u *Fabule, promišljanja i nokturna: beogradski novi talas na filmu* (2017): „Odnos sa *novim talasom* u ovom filmu postoji posredno, preko Petra Ilića (Hajne, Ćiki) Berliner Štrase, koji igra Jankovog sina, otelotvorujući stereotipe mladog pankera (frizura, način govora, sarkastično ponašanje)” (Janković 2017: 71). Iako je fokus filmske priče ka ljubavnom trouglu, lik Hajnea zapravo najavljuje društvene i kulturne tendencije ka rekonstrukciji identiteta koje će se eksponirati u narednom periodu.

Niko od mojih drugova i mene, koliko pamtim, nikad nije postao taj 'poštenu komunista', ali smo postali vaspitani i civilizovani građani naučeni da žive isključivo od svog znanja i rada” (Karanović 2000: 52).

Na samom vrhuncu *novotalasnog* kulturnog pokreta film *Davitelj protiv davitelja* pojačava delovanje popularnih praksi u jugoslovenskom društvu. Radnja filma odvija se u Beogradu, a pojavljuju se brojni akteri njegove urbane scene kao što su Srđan Šaper, Dušan Kojić Koja, Sonja Savić, Nebojša Pajkić i drugi. Muzika u filmu, koja donosi više popularnih žanrova, publici daje utisak veze jugoslovenske i zapadne kulture, *novog talasa* i urbanog identiteta i duha. Slično je u filmu *Tajvanska kanasta* u kome su urbana i popularna kultura prisutne kroz muziku, a pojavljuje se Margita Stefanović i ostali članovi muzičke grupe *Ekatarina Velika*. *Poslednji krug u Monci* i *Kako je propao rokenrol* dopunjavaju ovaj niz u kome je urbani identitet prikazan kroz priču, glavne junake i filmsku muziku.

U omnibus filmu *Kako je propao rokenrol*, prva priča *Do izvora dva putića* (Zoran Pezo, 1989) govori o žanrovskoj borbi popularne muzike za dominacijom nad jugoslovenskim kulturnim prostorom¹⁵⁸. Ona govori o masovnoj promeni kulturnog identiteta urbane strukture stanovništva u pogledu estetskog doživljaja popularnih muzičkih žanrova. Ako se uzme u obzir da je rokenrol muzika sve vreme od početka pedesetih godina kroz svoje kulturno, društveno i estetsko delovanje uticala na društvo, kulturu i urbani identitet u celini, osamdesetih godina dvadesetog veka primat u muzičkoj estetici preuzimaju takozvani *narodnjaci*. Popularni muzički žanr koji je bio deo kulture i identiteta ruralnih područja osvaja urbani mejnstrim. Rokenrol žanr i ostali žanrovi koji su se iskristalisali kao deo rokenrola, prelaze u anderground područje. U drugom delu *Nije sve u ljubavi, ima nešto i u lovi* (Vladimir Slavica), radnja prati dvoje mladih ljudi iz različitih društvenih slojeva koji se zbližavaju tokom novogodišnje noći, a treća priča *Ne šalji mi pismo* (Goran Gajić), govori o bračnom paru i ljubomori. *Kako je propao rokenrol* zapravo prikazuje odnos između niza društvenih i kulturnih identiteta u jednoj urbanoj zajednici.

Derivat urbanog duha, identiteta i socijalne teme pronalazimo u filmu *Poslednji krug u Monci* (Aleksandar Bošković, 1989), koji ima zadatak da predstavi jedan od intrigantnijih urbanih identiteta kao dela kriminogenog gradskog duha. Večiti pobunjenik, nezadovoljan sistemom i ljudima koji ga okružuju, glavni junak želi da uspostavi put sopstvene pravde. Urbani duh ovog filma prate nepisana pravila „beogradskih ulica” u kojima vladaju surovost, nepoverenje, lojalnost i izdaja. O antagonizmu ideoloških, klasnih, kulturnih i društvenih normi i identiteta, o urušavanju jednog sistema vrednosti i traganju za novim egzistencijalnim i moralnim vrednostima u društvu, govori film *Noć u kući moje majke* (Žarko Dragojević, 1991).

¹⁵⁸ Glavni akter ovog dela, Koma (Srđan Todorović), da bi dokazao svom ocu (koji je takođe izvođač narodnjaka) da može da proda više ploča od njega, kreira muzički i žanrovski miks narodnjaka, rep žanra i rokenrola i prilagođavajući se trendu, osvaja publiku i tržište.

U kontekstu raspada jugoslovenske države, mladić po povratku sa služenja vojnog roka ne može da nađe posao, a ni životnu perspektivu. Sličan primer manipulacija, obmana, ideoloških, klasnih i društvenih sukoba se mogu videti u filmu *Original falsifikata* (Dragan Kresoja, 1991). Približavajući nam vreme informbiroovskih konfrontacija, film nam pomaže da shvatimo njihove posledice, odnosno isključivosti nerazumnog dogmatizma i surovosti, koje su ostavile neizbrisiv trag na sudbine pojedinaca. Analiza političkih događaja „u kojima se gube svi moralni obziri, degradiraju međuljudski odnosi i pojedinca izlažu neprimerenoj samovolji aparata represije, zadržana je u filmskoj verziji” (Volk 1996: 442).

Identiteti u jugoslovenskoj kinematografiji dvadesetog veka su raznovrsni i otvoreno prikazuju probleme socijalističkog društva u nestajanju. Urbani identitet i buntovnički duh *novog talasa* je upravo ona energija koja je na kraju srušila komunističko-socijalistički režim Josipa Broza Tita. Taj umetnički pokret je u najvećoj meri doprineo oslobađanju umetničkih sloboda u jugoslovenskoj filmskoj umetnosti, ali i u umetnosti i popularnoj kulturi uopšteno. Primetan je veliki broj filmova koji su bez ikakvih ustručavanja otvoreno predstavljali ideološku represiju i indoktrinaciju identiteta individua. Takođe, rušenjem jedne ideologije, otvara se prostor za druge vrste identiteta koje su bile marginalizovane dominacijom komunizma, kao što su nacionalni identitet, etnicitet, zatim uspostavljanje novog urbanog identiteta kao derivata kulture. Prikazana je struktura marginalnih socijalnih kategorija ruralnih i prigradskih sredina i borba pojedinca za sopstveni identitet. Drugim rečima, kinematografija je na osnovu uvida i iskustva realnog jugoslovenskog društva u celini, često marginalne društvene i kulturne grupe dovodila u polje vidljivosti.

5. ZAKLJUČAK

Na osnovu generalne postavke ove disertacije, centralna ideja se odnosila na temeljno razmatranje interakcijskog odnosa filma, filmske muzike i novog muzičkog talasa, u cilju strukturiranja i kreiranja kulturnog identiteta. Za analizu odnosa pomenutih kulturnih praksi, najpre su predstavljene discipline koje po proceni autora ove disertacije, najviše i najsnažnije doprinose izgradnji hipotetičkih osnova za analizu kreiranja kulturnog identiteta. U svakoj od predstavljenih disciplina u delu *Pojmovno-teorijski okvir* je prikazan razvoj teorijske misli od najranijih tekstova do najnovijih, ali se vodilo računa da se teoretizacijom predstavi i konekcija sa osnovnom tezom, tj. da se predstavljanjem osnovnih disciplina koje učestvuju u izgradnji glavnih hipoteza, uspostavi temelj za njihovu analizu. Dok su film i filmska muzika uspostavljene umetničke i kulturne prakse, popularna kultura i mediji se mogu definisati kao prostor u kome ove umetničke i kulturne prakse deluju, a semiotika i identitet su u stvari pojmovi koji pomažu u razmatranju i analizi delovanja navedenih umetničkih praksi u datom prostoru, kao i njihovoj sveprisutnosti i zajedničkom uticaju na krajnje konzumente, odnosno društvo u celini.

Nakon postavljene osnove za glavnu analizu, proces retrospektive filma i filmske muzike, kao i neophodna istorijska klasifikacija i sistematizacija, započinje teorijskom postavkom teoretičara filmske muzike Džejsma Verbickog. Ovaj autor je u svojoj studiji *Istorija filmske muzike*, razmatrao razvoj filmske muzike od samog njenog nastanka i nadalje. Ako se uzmu u obzir sve nama dostupne istorijsko-teorijske studije filmske muzike, ova se studija najtemeljnije bavi ovakvom muzičkom praksom i takođe uzima u obzir pre svega holivudsku i američku kinematografiju, a zatim zapadnoevropsku i u manjoj meri istočnoevropsku, kao i kinematografije ostatka sveta. Ono što je važno, a što je ovom studijom predstavljeno, je zapravo klasifikacija filmske muzike i njena istorijska podela i razvoj, koja po istraživanju Džejsma Verbickog prati razvoj filmske industrije. Na temelju te klasifikacije, urađena je sistematizacija filmske muzike jugoslovenske kinematografije, te smatram da period od 1980–1991. godine, koji je predmet razmatranja, po svim parametrima pripada postklasičnom periodu, koga takođe odlikuje i eklekticizam. Promena diskursa filmske muzike

u holivudskoj i zapadnoj kinematografiji započinje šezdesetih godina dvadesetog veka. Ta promena se pre svega ogleda u implementaciji popularne muzike, odnosno upotrebi popularnog songa u filmskom narativu. Promena diskursa je u samom početku nailazila na veliki otpor kod kompozitora filmske muzike stare škole, ali se nešto kasnije ustalila i moglo bi se reći postala postulat u modernom shvatanju upotrebe muzike u filmu. Jugoslovenska kinematografija je kulturološki bila otvorena prema dešavanjima u Holivudu, a takođe i prema dešavanjima u ostalim zemljama Zapadne Evrope. To je osnovni razlog što, kada govorimo o jugoslovenskoj kinematografiji i upotrebi muzike u filmu, možemo govoriti o kinematografiji koja je bila orijentisana ka težnji da prati trend promena koje su se dešavale u svetu. Drugim rečima, sve novine koje su se dešavale u svetu su se obično nakon svega nekoliko godina zakašnjenja, reflektovale na kinematografiju, kao i na upotrebu filmske muzike u Jugoslaviji. Uspostavljanjem žanra *zabavne muzike*, inicirala je mnoge kompozitore da komponuju za film, koristeći mogućnosti implementacije raznih vidova zabavnog žanra kao što su pop, rok, džez, itd. Osim mogućnosti korišćenja različitih žanrova, osamdesete godine dvadesetog veka su takođe sinonim za otvorenije prikazivanje društvenih i kulturnih okolnosti, što još više daje slobodu kompozitorima ka otvorenijem muzičkom i kulturnom izrazu. Sve prethodno navedene tendencije u filmskoj muzici ukazuju da je filmska muzika u semiotičkom i kulturnom pogledu uglavnom uspešno pratila svetske trendove, sa određenom specifičnošću kulturnog i političkog uticaja, koja se jasno odražava na kinematografiju i filmsku muziku, što osamdesete godine dvadesetog veka svrstava u postklasičan period filmske muzike, sa vidljivim uplivom eklekticizma.

Upotreba popularnog songa u filmovima je nagoveštavala promenu strukture filmskog narativa, pri čemu će se popularna muzika posmatrati u širem društvenom kontekstu kao jedan od alata konstrukcije kulturnog identiteta. Takav trend u kinematografiji Džejms Verbicki objašnjava kao dodvoravanje mladalačkoj publici, iz razloga što je ta društvena grupa najbrojniji konzument filmova, muzike i svih oblika pop-kulturnih sadržaja. Drugim rečima, igranje na kartu mladalačke publike je bilo veoma isplativo u materijalnom pogledu. Iz razloga afirmacije svojih filmova, reditelji su često koristili talenat i instinkt kompozitora popularne muzike, da bi lakše doprli do ukusa najbrojnije publike. Pregledom, komparacijom i analizom filmova osamdesetih godina, najpre od filma *Nacionalna klasa*, pa sve do filma *Crni bombarder*, mogu se prepoznati razni upotrebljeni žanrovi popularne muzike, od pank-roka u filmovima *Dečko koji obećava*, *Šest dana juna*, *Crni bombarder*, zatim *novog talasa*, *Davitelj protiv davitelja*, *Tajvanska kanasta*, preko muzike turbo-folk žanra, *Tesna koža*, *Kakav deda takav unuk*, *Hajde da se volimo*, zatim instrumentalne muzike u kojoj je primenjen miks džez,

disko i pop muzike, *Jaguarov skok*, *Šmeker*, *Bal na vodi*, itd. Usled slabljenja komunističke ideologije, u jugoslovenskom društvenom i kulturnom prostoru dolazi do vraćanja nacionalnih identiteta i porasta nacionalnih osećanja koji jugoslovenske narode okreću ka tradiciji. Na osnovu takvog trenda javljaju se filmovi koji u svom pripovedačkom postupku primenjuju folklornu muziku, kao što je *Vreme čuda*.

U ciklus filmova u kome je muzika imala dominantnu ulogu, kao i višestruku semiotičku funkciju u smislu promovisanja filma putem estetske vrednosti ili stvaranja muzičkog hita, spadaju *Dom za vešanje*, *Sabirni centar*, *Zaboravljeni*, *Poslednji krug u Monci* i drugi. Značajan faktor popularnog songa je upravo njegova višestruka uloga, u smislu da je svaki *popularni song* apriori deo filmskog narativa, ali je takođe ostvarivao estetski uticaj na auditorijum. Obožavaoci popularnih muzičkih žanrova su prepoznavali film upravo preko muzike koja je implementirana u tom filmu i na taj način je sam film ostvario veću gledanost. Upotreba različitih muzičkih žanrova u vidu popularnog songa ili instrumentalne muzike je imala za cilj da se obraća određenoj grupi konzumenata. Recimo da su se filmovi kao što su: *Dečko koji obećava*, *Šest dana juna*, *Poslednji krug u Monci*, *Kako je propao rokenrol* i slično, obraćali publici i kulturnom identitetu urbane gradske sredine, te je muzika prilagođena ukusu te populacije, dok je u filmovima *Slatko od snova*, *Tesna koža*, *Sekula i njegove žene* i slično, primenjena muzika koja se estetski pretežno vezuje za publiku i kulturni identitet prigradskih naselja i ruralnih sredina.

U prvoj tabeli, prikazana je filmsko/muzička analiza na osnovu odnosa *popularnog songa* i njegove dijegetičke i nedijegetičke uloge u pripovedačkom postupku, kao i filmsko/muzički uticaj songova popularnih muzičkih žanrova na kulturni obrazac i društveni identitet u Jugoslaviji. U tabelarnom pregledu su uzeti u obzir oni filmovi koji su u svojoj dekadi zajedno sa filmskom muzikom ostvarili određen uticaj, te su relevantni u samom procesu analize ovog rada. Iz razloga sagledavanja postepene promene načina upotrebe, kao i upotrebe muzičkog žanra u filmu, pregled je započet filmom *Priča jednog grada* (1941), u kome se prvi put u dijegetičkoj formi pojavio jedan *popularni song*, iako ovakva eksploatacija muzike u filmu nije bila praksa sve do šezdesetih godina dvadesetog veka. U pedesetim godinama dvadesetog veka, preovladavala je arhivska muzika umetničkog žanra ili simfonijska muzika originalno komponovana za film u stilu klasičnog perioda filma i filmske muzike, te je iz tog razloga uočljivo odsustvo filmova ove dekade u tabeli. Sa filmom *Ljubav i moda* (1960), počinje period kada muzika novouspostavljenog zabavnog žanra sa primesama džez ulazi u film. Shodno tome, ovakav muzički žanr je inicirao urbani kulturni obrazac, koji je participirao u skladu sa poželjnim društvenim identitetom gradskih/urbanih sredina. Sa druge strane, u

filmovima *Skupljači perja* (1967) i *Biće skoro propast sveta* (1968), implementirana je folklorna/tradicionalna/novokomponovana muzika koja je bliska neurbanom kulturnom identitetu, kao kulturnom obrascu prigradskih ili čak ruralnih područja. Takođe, primenom popularnih žanrova i *popularnih songova*, muzika u filmu u mnogo većoj meri dobija dijegetičku narativnu funkciju. Sedamdesetih godina je u jugoslovenskoj kinematografiji došlo do ekspanzije partizanskih filmova sa raznovrsnom upotrebom muzike. U nekim filmovima kao što su: *Bitka na Neretvi* (1969), *Valter brani Sarajevo* (1972), *Partizanska eskadrila* (1979) i *Sutjeska* (1973), upotrebljena je instrumentalna muzika klasičnog stila filmske muzike u nedijegetičkoj narativnoj funkciji i neurbanim kulturnim obrascem, dok je u filmovima istog žanra, kao što su *Partizani* (1974) i *Boško Buha* (1978), upotrebljen *popularni song* zabavnog/pop muzičkog žanra, a u filmu *Otpisani* (1974) instrumentalna tema fank muzičkog žanra i predstavljen urbani identitet, što je zapravo promena u odnosu na tipični neurbani identitet koji preovladava u filmovima tog žanra. U ostalim filmovima koji se nisu bavili ratnim temama filmska muzika je zabavnog/pop žanra sa dominantnom nedijegetičkom narativnom funkcijom i urbanim kulturnim obrascem. Važno je pomenuti film *Miris poljskog cveća* (1977), u kome je kompozitor Zoran Simjanović upotrebio instrumentalnu temu žanra elektronske muzike. Pretpostavka je da je Simjanović bio inspirisan muzikom francuskog kompozitora i izvođača elektronske muzike Žan Mišela Žara, iz razloga što način interpretacije ove teme neodoljivo podseća na stil izvođenja ovog francuskog kompozitora, čija je popularnost u to doba bila na vrhuncu.

Od 1979. godine filmom *Nacionalna klasa*, primetna je učestalija upotreba popularnog songa, koji promoviše urbani društveni identitet zasnovan na mladalačkom buntu protiv ustaljenih sistema vrednosti. Iako je u tabeli prikazano da je urbani identitet dominantan kako u filmovima šezdesetih godina, tako i u filmovima osamdesetih, oni se suštinski razlikuju u odnosu prema sistemu dominirajućih društvenih vrednosti.¹⁵⁹ Takođe, *Nacionalna klasa* je jedan od prvih filmova koji je na samom početku pripovedanja muzikom i tekstom ilustrovao karakter glavnog aktera Brane, kao i senzibilitet ovog filmskog ostvarenja. Uvidom u prvu tabelu može se konstatovati eklekticizam kao dominirajući faktor u filmsko/muzičkoj praksi koja je najpre započela u Americi da bi se veoma brzo primenila i u jugoslovenskoj kinematografiji. Filmovi koji se bave urbanim buntovnim duhom mlađe populacije u kojima su zastupljeni *popularni songovi* pank, rok i *novotalasni* žanrovi su: *Dečko koji obećava*

¹⁵⁹ Šezdesetih godina je urbana kultura delovala u saglasju sa društvenim i moralnim vladajućim vrednostima, dok je osamdesetih urbana kultura afirmisala bunt protiv sistema vrednosti i delovala kao svojevrсна opozicija tom sistemu.

(1981), *Davitelj protiv davitelja* (1984), *Šta je s tobom, Nina* (1984), *Tajvanska kanasta* (1985), *Šest dana juna* (1985), *Lijepe žene* (1986), *Kako je propao rokenrol* (1989), *Crni bombarder* (1992) i drugi. Za ovu vrstu filmova je specifična i dijegetička narativna funkcija muzike. Urbani kulturni obrazac i *popularni songovi* pop i rok žanra su pretežno implementirani u filmovima: *Laf u srcu* (1981), *Erogena zona* (1981), *Neka druga žena* (1981), *Halo taksi* (1983), *Bal na vodi* (1985), *Sivi dom* (1986), *Zaboravljeni* (1988), *Poslednji krug u Monci* (1989), *Početni udarac* (1990)... U isto vreme, uočljiv je ciklus filmova u kojima je zastupljena novokomponovana, folklorna, starogradska muzika, kao što su: *Ko to tamo peva* (1980), *Petrijin venac* (1980), *Avanture Borivoja Šurdilovića* (1980), *Sok od šljiva* (1981), *Maratonci trče počasni krug* (1982), kao i filmovi sa tradicionalnom i duhovnom muzikom sa potencijalom da probude uspavanu nacionalnu svest, *Vreme čuda* (1989) i *Boj na Kosovu* (1989). Prva tabela definiše postavljenu hipotezu u uvodu rada da je *popularni song* primenjen u filmu ostvarivao višestruku semiotičku ulogu, iz razloga što je osim narativne funkcije u samom filmu, bilo u dijegetičkoj ili nedijegetičkoj formi, izlazio iz tog okvira i nadilazio svoju osnovnu svrhu postavši popularan i van filmskog konteksta. Songovi tog tipa su: *Flojd, A sad adio, Niko kao ja, Bolje da nosim kratku kosu, Ostaću slobodan, Tako je lepo biti glup, Balkan bluz, Bejbi, bejbi, zatvori oči sada, Jugoslovenka, Ona to zna, Sve što želim u ovom trenutku, Zaboravljeni, Odlazim, a volim te, Hodam sad kao zombi, Svećane bele košulje* i mnogi drugi. Takođe, veliki broj filmova dekade osamdesetih, kao što su: *Nacionalna klasa* (1979), *Avanture Borivoja Šurdilovića* (1980), *Majstori, majstori* (1980), *Dečko koji obećava* (1981), *Laf u srcu* (1981), *Neka druga žena* (1981), *Balkan ekspres* (1983), *Halo taksi* (1983), *Davitelj protiv davitelja* (1984), *Bal na vodi* (1985), *Šmeker* (1986), *Zaboravljeni* (1988), *Poslednji krug u Monci* (1989), *Kako je propao rokenrol* (1989), *Crni bombarder* (1992) i drugi, su u svom pripovedačkom postupku promovisali urbani identitet. Može se reći da su film i muzika u korelaciji u velikoj meri uticali na uspostavljanje kulturnog i društvenog identiteta tadašnjeg jugoslovenskog društva.

Iz plejade kompozitora filmske muzike koji su učestvovali u razvoju filmske muzike, Vojislav Kostić i Zoran Simjanović su svakako najuticajniji. Njihov doprinos filmskoj muzici u službi filma, kao i doprinos u umetničkom i kulturnom pogledu generalno, je nemerljiv. Vojislav Kostić je svoja najznačajnija dela komponovao upravo u osamdesetim godinama kada je i bio najaktivniji. Po njegovim rečima, TV seriju *Vuk Karadžić*, odnosno muziku za ovu seriju označava kao najviši stvaralački domet u svojoj karijeri, iz razloga što je za potrebe ove serije koristio autentične instrumente kao i zvuk, za koje se može reći da su najpribližniji za taj istorijski period. O uticaju Vojislava Kostića na film, filmsku muziku i kulturni prostor uopšte,

pokazuje broj muzičkih dela komponovanih za filmove, TV serije, pozorište, dokumentarne filmove, animirane filmove itd. Različitost žanrova kojima se kompozitor služio u sferi primenjene umetnosti govori o njegovom talentu, entuzijazmu da se prilagodi potrebama filma, kao i spektru interesovanja kada je celokupna muzička umetnost u pitanju.

Zoran Simjanović spada u red najproduktivnijih i najuticajnijih kompozitora filmske muzike, koji je dao ogroman doprinos razvoju ove umetničke discipline na jugoslovenskom prostoru. Njegova glavna karakteristika je upotreba muzičkog lajtmotiva, koji se u filmskoj naraciji prepoznaje kao metadijegetička funkcija filmske muzike. Njegov muzički opus je svakako veoma značajan i ostvario je uticaj na filmsku muziku osamdesetih godina dvadesetog veka, a on sam je veoma vešto baratao sa različitim muzičkim žanrovima, prateći trendove holivudske kinematografije.

U drugoj tabeli dat je istorijski pregled razvoja filmske muzike po dekadama, kao i opšti društveni i kulturni aspekti tih dekada. U četvrtoj deceniji dvadesetog veka snimljeno je deset filmova, a prvi dugometražni film koji je snimljen nakon Drugog svetkog rata je *Slavica*. Ovu dekadu odlikuje početak izgradnje i obnova zemlje u političkom i društvenom smislu. U sledećoj, petoj dekadi, snimljeno je devedeset osam filmova, koje odlikuje klasičan i postklasičan stil filmske muzike. Kompozitori koji su obeležili ovu dekadu su Mihailo Vukdragović, Stevan Hristić i pre svih Bojan Adamič, koji je pisao muziku za najveći broj filmova. Pedesete godine dvadesetog veka u društvenom kontekstu karakteriše industrijalizacija i urbanizacija, kao i razvoj obrazovnog sistema filmske i muzičke škole. U šestoj dekadi dolazi do većeg razvoja ekonomije, kao i masovnog razvoja infrastrukture. Shodno tome primetan je i rast snimljenih filmova na dvesta dvadeset tri, od kojih se po značaju u smislu upotrebe filmske muzike izdvajaju: *Ljubav i moda*, *Zvižduk u osam*, *Skupljači perja*, *Višnja na Tašmajdanu*, *Biće skoro propast sveta* i *Bitka na Neretvi*. Bojan Adamič nastavlja da dominira u svetu filmske muzike, a pridružuju mu se Darko Kraljić, Vojkan Borisavljević i Vojislav Voki Kostić. Ovu dekadu odlikuje *novi talas* u filmskoj muzici, odnosno implementacija popularnih muzičkih žanrova u film. Đorđe Marjanović će ostvariti uspešnu rolu u filmu *Zvižduk u osam* kada postaje jedan od simbola novouspostavljenog zabavnog žanra. Njegova muzička numera/song *Ko nekad u osam*¹⁶⁰ će ostvariti ogromnu popularnost i van filma za koji je napisan. Sedamdesete godine dvadesetog veka obeležava prosperitet jugoslovenskog modernizma, nastavak *novog talasa* u filmskoj muzici, kao i veliki broj

¹⁶⁰ Đorđe Marjanović je u vreme nastanka filma objavio i album *Ko nekad u osam*, te je u to vreme bio na vrhuncu popularnosti.

snimljenih partizanskih filmova. Filmovi u kojima filmska muzika ostvaruje posebnu vrednost su: *I Bog stvori kafansku pevačicu*, *Otpisani*, *Partizani*, *Salaš u malom ritu*, *Specijalno vaspitanje*, *Miris poljskog cveća*, *Boško Buha*, a pre svih *Nacionalna klasa*. Song *Epopeja partizana* u filmu *Partizani* izvodi Leo Martin, u filmu *Boško Buha* song *Nek se sete ove slike* izvodi Oliver Dragojević, a song *Flojd* u filmu *Nacionalna klasa* izvodi Dado Topić. Darko Kraljić je komponovao muziku za najveći broj filmova, ali su Vojkan Borisavljević, Vojislav Voki Kostić i Zoran Simjanović ostvarili veliki uticaj na filmsku muziku. U popularnoj kulturi se pojavljuje veliki broj izvođača i muzičkih grupa kao što su: *Ju grupa*, *Tajm*, *Smak*, *Galija*, *Parni valjak*, *Bijelo dugme*, Arsen Dedić, Đorđe Balašević i drugi. Na kraju sedme dekade i tokom naredne osme dekade, dolazi do procvata urbanog kulturnog obrasca i društvenog identiteta (individualnog i kolektivnog), ali u isto vreme događa se urušavanje ideologije i jačanje tradicionalne kulture i nacionalizma. Filmsku muziku osamdesetih godina odlikuje eklekticizam i implementacija muzičkog *novog talasa* u film i filmsku muziku. U odnosu na to, pojavljuju se muzičke grupe i izvođači koji će u narednom periodu obeležiti jugoslovensku popularnu kulturu i izvršiti ogroman uticaj, kao što su: *Idoli*, *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam*, *Disciplina kičme* (album: Paket aranžman), *Laboratorija zvuka*, *Prljavo kazalište*, *Haustor*, *Pankrti*, *Film*, *Riblja čorba*, *Azra*, *Kerber*, *Bajaga i instruktori*, *EKV*, *Partibrejkers*, *Crvena jabuka*, *Zabranjeno pušenje*, *Hari Mata Hari*, *Plavi orkestar*, Oliver Mandić, Masimo Savić, Zdravko Čolić... Kompozitori Vojislav Voki Kostić, a posebno Zoran Simjanović, mapiraju pravac u filmskoj muzici i ostvaruju strateški značaj i uticaj na muziku u jugoslovenskom filmu. Njima se pridružuju i kompozitori popularne muzike: Dušan Kojić, Kornelije Kovač, Vlada Divljan, Vlatko Stefanovski, Goran Bregović, Oliver Mandić i drugi. Muzika u filmovima *Ko to tamo peva*, *Dečko koji obećava*, *Sjećaš li se Doli Bel*, *Balkan ekspres*, *Davitelj protiv davitelja*, *Grlom u jagode*, *Šest dana juna*, *Zaboravljeni*, *Dom za vešanje*, *Poslednji krug u Monci*, *Kako je propao rokenrol*, *Sabirni centar*, prerasta u antologiju. Na početku devete dekade dolazi do rata i raspada Jugoslavije, ali i nastavka eklekticizma u filmskoj muzici. Zoran Simjanović uz pojedine muzičare popularne muzike kao što je Srđan Gojković Gile, nastavlja dominantni uticaj na filmsku muziku, a filmovi kao što su: *Mi nismo anđeli*, *Tito i ja* i *Crni bombarder*, održavaju postignuti napredak.

Sedamdesetih godina u Velikoj Britaniji i Americi nastaje pank muzički žanr, koji se u popularnoj kulturi prepoznaje kao bunt protiv ustaljenih društvenih normi i sistema vrednosti. U muzičkom pogledu njega odlikuje nemelodičnost, prosta harmonija i buntovnički tekstovi. Pank kultura i pokret ruše tabue i sve uspostavljene norme ponašanja, a na temelju ovog pokreta formiraju se novi muzički pravci različitih žanrova koji čine *novi talas*. Po teoretičarima

kulture, *novi talas* se ne prepoznaje kao muzički žanr, već kao skup različitih muzičkih žanrova koji često nemaju sličnosti, a nastali su krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, sa zajedničkom karakteristikom rušenja ustaljenih društvenih i kulturnih normi i kreiranja novih. U razmatranju novonastale kulture ostaje nejasna granica između pank kulture i *novog talasa*, te se kod mnogih istraživača ova dva pojma koriste kao sinonimi, što je prihvaćeno i u ovoj studiji. Pank pokret je zapravo svojim rušilačkim karakterom obezbedio prolaz *novotalasnom pokretu*, ali u muzičkom smislu, ako se posmatra virtuoznost, harmonija, melodija, upotreba instrumenata, *novi talas* nije doneo ništa epohalno, već je njegov najveći značaj u pogledu koncepta. Postoje brojne analize *novog talasa*, iz razloga što je kao konceptualni pokret ostvario uticaj na društvo i kulturu zapadne civilizacije, kao nijedan kulturni pokret do tada. Mogao bi da se definiše i kao jedan kontrakulturni pokret, koji je postao veoma vidljiva emancipacija slobodnog, buntovničkog duha čitave planete, a koji je izgrađen na temeljima ezoterijske istorije sveta, koja se transformisala u izliv kreativnih energija i na taj način otvorila vrata stvaranju nove istorije, kako u društvenom tako i u kulturnom pogledu. Vladimir Đurić – Đura primećuje da su *novi talas* i novi svetski poredak u političko-kulturnom smislu komplementarni pojmovi i da su doprineli rušenju Berlinskog zida, kao i raspadu komunističkih zemalja, nakon čega se primećuju obrisi i konture tehno sveta ili ekonomskog sistema u kome će dominirati robnonovčani sistem, a onaj ko upravlja tim sistemom, oblikuje svet po ekonomskim interesima.

Iako koren *novog talasa* leži u pank muzici, njega čine žanrovi kao što su: ska, rege, novi romantizam, art-pop, elektronski pop, itd... Pank je svojom estetikom ružnog oslobodio kulturu, umetnost i popularnu kulturu iz „šapa” ideologije i inicirao pojavu paralelnih kulturnih i društvenih identiteta, na paradigmi urbanog i mladalačkog duha, koji se prepoznaje kao *novi talas*. Razlika između ova dva muzička žanra i kulturna pokreta je pre svega muzički žanr za koji se pratioci i obožavaoci estetski opredeljuju, kao i način na koji konceptualno deluju. Otelotvorenje pank kulture je rušilačka energija i prezir prema ustaljenim normama, a muzički žanrovi *novog talasa* i njihov koncept se ogleda u izgradnji društvenih, kulturnih vrednosti, kao i novog kulturnog identiteta. Oba kulturna koncepta deluju zajedno u sadejstvu i uzajamno se prepliću kao jedan interdisciplinarni konstrukt i na taj način ostvaruju širok spektar uticaja na društvo i kulturu, rušeći ih i gradeći istovremeno. Međutim, može se reći da je među njima vladao ogroman antagonizam i negiranje jedno drugog u pogledu uticaja na društvo i kulturni identitet, iz razloga što je svaki od tih pokreta sebe smatrao ispravnijim u kulturnom i identitetskom delovanju na društvo u odnosu na onaj drugi. Dominantna područja uticaja ove kontrakture su primetno Velika Britanija i Sjedinjene Američke Države, što je i očekivano iz

razloga njihove ekonomske, političke, društvene, jezičke i kulturne povezanosti, te se često dopunjuju u stvaranju novih supkulturnih i muzičkih nijansi. Refleksija ovog fenomena je „nadirala” i prema granicama gvozdene zavese. Jugoslavija je u periodu nakon Drugog svetskog rata, a posebno u osamdesetim godinama nakon popuštanja socijalističke uslovljenosti, bila okrenuta ka zapadnoj kulturi, te su se muzika i kulturni identitet veoma lako i brzo primili u jugoslovenskom kulturnom prostoru, prvenstveno u urbanim, a nešto kasnije i u manjim mestima. Najpre se primila imaginacija američkog načina života, koja je afirmisana uticajem holivudskih filmova i putem muzičkih spotova koji doživljavaju ekspanziju u osmoj dekadi dvadesetog veka, a zatim i *novotalasna kultura* kao simbol bunta i urbanog gradskog duha. U svim značajnim naučnim studijama, novinskim člancima i slično, stoji da je kraj sedamdesetih i početak osamdesetih vreme ekspanzije *novotalasne muzike* i kulture u Jugoslaviji. Za revoluciju *novog talasa* su takođe bili značajni časopisi *Vidici* i *Izgled*, iza kojih su stajale studentske institucije i promovisale ovu vrstu senzibiliteta, afirmišući muzičke grupe kao što su: *Idoli*, *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i druge. Iako *novi talas* nije autohtono jugoslovenski pokret, već je nastao od refleksije zapadnjačke kulture, jedinstvenost i autentičnost se ogledala u specifičnosti jugoslovenskog višenacionalnog društva, objedinjenoj u ideji bratstva i jedinstva sa komunističko-socijalističkom ideologijom.

Kako je opadajuća ideologija sve vreme pokušavala da marginalizuje hrišćanstvo i hrišćanske vrednosti, označavajući ih zaostalom, na ruševinama komunističke ideologije javlja se probuđeno interesovanje za duhovnost i neke drugačije životne vrednosti, te se putem *novog talasa* otvara put ka razmišljanjima koja su se nalazila u polju tabu tema, kao i nova mogućnost kreiranja ličnog, kulturnog i društvenog identiteta. Iz tog razloga može se reći da je *novi talas* u muzici, zaista doneo mogućnost da se skinu okovi stare ideologije i kreira jedan značajan društveni, kulturni i umetnički pokret, koji je sa sobom nosio plejadu različitih identiteta međusobno povezanih na intelektualnom, duhovnom i umetničkom nivou, nagoveštavajući njegovu interdisciplinarnu i transdisciplinarnu formu. Svaki od *novotalasnih* pokreta u jugoslovenskoj kulturi, nosio je sa sobom specifičnost sredine iz koje je dolazio, odnosno prilagođavao se duhu i mentalitetu određene sredine, tako da se u Sarajevu, na primer, isticao pokret nazvan novi primitivizam, baziran na urbanom duhu sarajevske omladine.

Na kraju, o uticaju *novog talasa* govori i činjenica da interesovanje za percipiranjem ovog fenomena nije jenjavalo ni u *postnovotalasnom* periodu, iz razloga što se primećivala težnja za revitalizacijom i reaktuelizacijom i u periodu nakon 2010. godine. Na polju društvenog i kulturnog identiteta *novi talas* je inicirao urbani duh grada, ponudio, strukturirao i kreirao novi kulturni identitet prvenstveno urbanih sredina.

Predstavljanje novih i drugačijih identiteta u jugoslovenskom društvenom i kulturnom prostoru se odvijalo i putem filma. Ponudu kulturnih identiteta kroz filmski narativ, temeljno je predstavio Daglas Kelner u svojoj studiji *Medijska kultura*. Uticaj kinematografije na društveni identitet se ogleda u interaktivnom odnosu filma i društva, kada se konzumenti identifikuju sa junacima filmskih priča i načinom života koji je predstavljen filmom, te na taj način usvajaju i kreiraju sopstveni imidž i predstavljaju ga društvenoj zajednici. Može se govoriti o tome da film preko filmskih aktera reprezentuje razne vrste identiteta koje oni sami predstavljaju u filmskoj priči. Reditelji koriste realna iskustva kao inspiraciju za konstrukciju filmskih likova, ali isto tako u svojim ostvarenjima prikazuju slobodno kreiran karakter koji je ponakad imao za cilj da se dopadne auditorijumu i na taj način utiče na konstrukciju identiteta i kulturnog obrasca. U filmovima jugoslovenskih reditelja u osamdesetim godinama dvadesetog veka, mogu se prepoznati identiteti kao što su urbani, neurbani, ruralni, nacionalni, ideološki, religijski i drugi. Raznovrsnost identiteta u jugoslovenskoj kinematografiji u stvari otvoreno prikazuje probleme socijalističkog društva u nestajanju i strukturiranju, odnosno oblikovanju kapitalističkog društva po ugledu na zapadno. Moguće je da je urbani identitet i buntovnički duh *novog talasa*, kao i kinematografija oslobođena ideoloških stega, upravo ta energija koja je srušila komunističko-socijalistički režim Josipa Broza Tita. *Novi talas* kao umetnički pokret je u najvećoj meri doprineo ostvarivanju umetničkih sloboda u filmskoj umetnosti, ali i u umetnosti i popularnoj kulturi uopšte, a tako oslobođena kreativna energija je sposobna da u velikoj meri utiče na društvo i kulturu, iz razloga što su i konzumenti popularne kulture bili spremni da takvu novu energiju i prihvate. Takođe, kinematografija je na osnovu empirizma bila u stanju da realno prikaže jugoslovensko društvo i u isto vreme je neke marginalne društvene i kulturne grupe dovela u polje vidljivosti.

Muzički album *Paket aranžman*, koji je kreirao producent Enco Lesić spojivši tri muzičke grupe *novog talasa* koje praktično nisu pripadale istom muzičkom žanru, suvereno osvaja tržište. Veliki broj novinara, producenata i teoretičara kulture su ovom albumu dodelili prefiks *kultni*, iz razloga što je ostvario ogroman uticaj, pre svega na rokenrol muziku koja postaje deo kulture, a zatim i na urbani duh konzumenata. O korelaciji *Paket aranžmana* sa filmom *Dečko koji obećava*, govorio je reditelj filma Nebojša Pajkić. Muziku i imidž *novog talasa* će isti reditelj nešto kasnije primeniti i u filmovima *Šest dana juna*, *Davitelj protiv davitelja*, *Kako je propao rokenrol*, a nešto kasnije i u filmu *Dorćol–Menhetn*. Osamdesete godine su bile protkane različitim vrstama kulturnog uticaja od kojih je u gradskim sredinama verovatno najdominantniji bio upravo *novi talas* i urbani duh. Konzumenti ove supkulture su ostvarivali interakciju najčešće sa muzikom i kulturom *novog talasa* kao i sa filmovima

urbanog sadržaja, usvajajući tu vrstu imidža i identiteta. Međutim, osamdesete godine dvadesetog veka takođe donose i sijaset drugih društvenih identiteta koji su participirali paralelno sa urbanim. Folk, turbo-folk i ostale hibridne tvorevine supkulture su, i pored toga što su ih masovni mediji uglavnom ignorisali, našle plodno tlo za svoje delovanje pre svega u malim mestima, provincijama i ruralnim područjima. Za širenje ove vrste kulture i identiteta je zaslužna ekranizacija putem kinematografije najpopularnijih muzičkih izvođača. Ovakav razvoj situacije u pogledu popularnih muzičkih žanrova i njihove svojstvenosti, izazivao je ideološke, političke, kulturne i identitetske sukobe. Taj antagonizam između popularnih muzičkih žanrova se ogledao u upotrebi orijentalnih muzičkih motiva u izvorni srpski folklor, kreirajući novu vrstu žanra, naspram urbanog koji je koristio zapadnjačke muzičke motive. To je razlog zbog čega pojedini analitičari ovaj antagonizam smatraju sukobom civilizacija. Drugim rečima, postojala je *kulturna elita* koja je politički i ideološki bila okrenuta ka Zapadu, u odnosu na neurbanu kulturu. Refleksija sukoba civilizacija i nastojanje kulturnih elita približavanju evropskom kulturnom identitetu se odražava na popularne muzičke žanrove, gde je primetno da svaki muzički žanr koji egzistira u jugoslovenskom i srpskom društvu nosi sa sobom ideologiju i identitet, te je antagonizam između popularnih muzičkih žanrova, u stvari sukob između ideologija i kulturnih identiteta.

Film kao umetnička i kulturna praksa je sposobna da sakuplja iskustva, događaje iz realnog života inkorporirajući ih u film i oblikujući ih putem fikcije i faksije, te na taj način kreira karaktere i identitete putem filmskih aktera. Ovako kreirani akteri su sposobni da putem filma kao dela popularne kulture i umetnosti afirmišu različite vrste identiteta i različite vrste karaktera, koji dalje šire svoj uticaj ka recipijentima, otvarajući im mogućnost poistovećivanja sa filmskim junacima na osnovu ličnog afiniteta. Drugim rečima, kreiranje identiteta se ostvaruje iz društva i realnog života ka filmu i obrnuto. Popularna muzika je sposobna da formira identitet konzumenata jer sa sobom uvek nosi niz identiteta i uglavnom deluje kao društveno-kulturološki pokret. Ovakvu vrstu uticaja popularna muzika ostvaruje iz razloga što svaka upotreba sredstava u kreiranju *popularnog songa* kao što su: melodija, harmonija, tekst, vrsta instrumenata, način muziciranja, način izvođenja, kao i imidž izvođača, poseduje neki simbol za koji se konzumenti vezuju, odnosno ostvaruju odnos. Na kreiranje kulturnog identiteta utiče i identitet samih izvođača u smislu garderobe, ponašanja, životnih stavova, a ne isključivo njihov muzički performans. U tom pogledu, popularni žanrovi *novog talasa* zajedno sa pank kulturom u sadejstvu sa kinematografijom osamdesetih i filmskom muzikom popularnih žanrova, su snažno uticali i zajednički kreirali kulturni identitet jugoslovenskog i srpskog društva u periodu od 1980. do 1991. godine, sve do raspada zajedničke države

Bibliografija

1. Adorno, Theodor W., Hans, Eisler, *Composing for the Films* (first published in 1947), The Athlone Press, London and Atlantic Highlands, 1994.
2. Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception (from Dialectic of Enlightenment)*, The Film Studies Reader (edited by Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jankovich), Arnold Publishers, London, 2000.
3. Adorno, Teodor, *Filozofija nove muzike*, Biblioteka Sazvežđa, Nolit, Beograd, 1968.
4. Altman, Rick, *Cinema as Event, Sound Theory / Sound Practise* (ed. Rick Altman), American Film Institute / Routledge, New York / London, 1992.
5. Altman, Rick, *Material Heterogeneity of Recorded Sound: The Sound Narrative, The Story of a Sound Event, Sound Theory / Sound Practise* (ed. Rick Altman), American Film Institute / Routledge, New York / London, 1992.
6. Audissino, Emilio, *Film Music Analysis a Film studies Approach*, University of Southampton, UK, 2017.
7. Audissino, Emilio, *John Williams's Film Music*, University of Wisconsin Press, 2014.
8. Akar, Žorž, *Uloga muzike u filmu*, sa francuskog preveo Vartkes Baronijan, Filmske sveske 1/1980, Institut za fim, Beograd, 1980.
9. Abdelnour, Mark, *Soundtrack Ignite*, Course Technology, 2004.
10. Aristarko, Gvido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1974.
11. Alić, Sead, *Makluhan: Najava filozofije medija*, Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, Zagreb, 2010.
12. Barthes, Roland and Heath, Stephen, *Image Music, Text*, Fontana Press, 1997.
13. Bal, Fransis, *Moć medija – mandarin i trgovac*, Clio, Beograd, 1997.

14. Bamman, David and Gillick, Jon, *Telling Stories with Soundtracks: An Empirical Analysis of Music in Film*, New Orleans Louisiana, 2018.
15. Balaž, Bela, *Filmska kultura*, prevod – Dušan Stojanović, Teorija filma, Nolit, Beograd, 1978.
16. Baronijan, Vartkes, *Filmska muzika – umetnost ili zanat?*, Filmske sveske 1/1980, Institut za film, Beograd, 1980.
17. Baronijan, Vartkes, *Muzika kao primenjena umetnost*, RTS, Biblioteka Teorija i praksa, Beograd, 2007.
18. Bauzinger, Herman, *Folklorizam i kulturna industrija*, Etnologija, XX vek, Beograd, 2002.
19. Bazelon, Irwin, *Knowing the Score: Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1975.
20. Bernard, Herrmann, *film score composer*: www.mfiles.co.uk/composers/Bernard-Herrmann.htm.
21. Bernard, Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde* (Chicago and London: University of Chicago Press), 2002.
22. Beeman, William, *The Use of Music in Popular Film: East and West*, University of Minesota, 2008.
23. Bartig, Kevin, *Composing for the Red Screen: Prokofiev and Soviet Film*, Oxford University Press, 2013.
24. Biddle, Ian, Vanesa Knights, Music, *National Identity and the Politics of Locations: Between the Global and the Local*, Ashgate, Hampshire, England / Burlington, USA, 2007.
25. Bodrijar, Žan, *Simulakrum i simulacija*, Knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci –Novi Sad 1991.
26. Bordwell, David, Noel, Carroll (editors), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1996.
27. Bordvel, Dejvid, *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, 2013.
28. Branigan, Edvard, *Zvuk i epistemologija u filmu* (sa engleskog preveo Borivoj Kaćura), Filmske sveske 1/1999, Institut za film, Beograd, 1999.

29. Brown, Royal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1994.
30. Bartkowiak, J. Mathew, *Sounds of the Future (Essays on Music in Science Fiction Film)*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina and London, 2010.
31. Borthwick, Stuart and Moy, Ron, (*Popular Music Genre*) *Popularni muzički žanrovi*, prevod Aleksandra Čabraja, Vesna Mikić, Clio, Beograd, 2010.
32. Buhler, James, *Analytical and Interpretative Approaches to Film Music: Analysing Interactions of Music and Film*, *Film Music*, Critical Approaches, The Continuum International Publishing Group, New York, 2001.
33. Buhler, James, Caryl Flinn and David Neumeuer (editors), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 2000.
34. Buhler, James and Neumeuer, David, *Hearing the movies: music and sound in film history*, Oxford University Press, 2010.
35. Buhler, James, *Theories Of The Soundtrack*, Oxford University Press, 2019.
36. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1979.
37. Bleking, Džon, *Pojam muzikalnosti*, Nolit, Beograd, 1992.
38. Boski, Pawel; Strus, Katarzyna; and Tiaga, Ewa; *Cultural identity, existential anxiety, and traditionalism*, 16th International Congress of the International Association for Cross-Cultural Psychology. https://scholarworks.gvsu.edu/iaccp_papers/246, 2004.
39. Bresson, Robert, *Notes on Cinematography*, New York, 1977.
40. Brenner, Suzanne, *Reconstructing self and society: Javanese Muslim Woman and "the veil"*, American Ethnologist Jurnal of the Ethnological Society, 1996.
41. Becker, C. Julia, Barreto, Manuela, *In Confronting Prejudice and Discrimination*, Academic Press, 2019.
42. Blume, W. Arthur, & Schmaling, K. B. *The privilege and burden of peer review*. *Cultural Diversity and Ethnic Minority Psychology*, 22, 2016, 147–150.
43. Charles, Sanders Peirce, *Pierce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, University of North Carolina Press, 1991.
44. Cooke, Mervyn, *The Hollywood Film Music reader*, Oxford University Press, 2010.

45. Coleman, Lindsay, Tillman Joakim, *Contemporary Film Music*, Palgrave Macmillan, 2017.
46. Chaster, Andrew, *For A Rock Aesthetic*, *New Left Review*, 59, 1970, 82–86.
47. Carrol, Noel, *Ontologija masovne umjetnosti* (sa engleskog preveo Hrvoje Turković), http://dzs.ffzg.hr/text/Carrol_1997.html.
48. Colman, Felicity, *Film, Theory and philosophy*, *The Key Thinkers*, McGill-Queens University Press, Montreal & Kingston, 2009.
49. Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.
50. Cateforis, Theo, *Are We Not New Wave*, University of Michigan Press, January 2011.
51. Chambers, Ian, *Popular Culture*, Routledge, London, 1986.
52. Chion, Michel, *Sound: An Acoulogical Treatise*, *Durham and London*: Duke University Press, 2016.
53. Chion, Michel, *Audiovizija*, Clio, 2007.
54. Chion, Michel, *Film: A Sound Art*. *New York*: Columbia Unniversity Press, 2009.
55. Chion, Michel, *The voice in cinema* (translated by Claudia Gorbman), Columbia University press, New York, 1999.
56. Chow, Ray, *Film and cultural identity*, *The Oxford Guide to Film Studies* (John Hil and Pamela Church Gibson, Editors), Oxford University Press, 1998.
57. Crofts, Stephen, *Concepts of National Cinema*, *The Oxford Guide to Film Studies* (John Hil and Pamela Church Gibson, Editors), Oxford University Press, 1998.
58. Collins, Nick and Schedel, Margaret and Wilson, Scott, *Electronic Music*, Cambridge University Press, 2013.
59. Chernoff, John, Miller, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
60. Conrich, Ian, *Ticknell Estella, Film's Musical Moments*, Edinburgh University Press, 2006.
61. Caps, John, *Henry Mancini... Reinventing Film Music*, University of Illinois Press, 2012.

62. Cooke, Mervyn and Fiona Ford, *Film Music*, Cambridge University Press, 2016.
63. Čvoro, Uroš, *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, Routledge, 2014.
64. Čalić, Mari-Žanin, *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Clio, 2004.
65. Ćirić, Marija, *Vidljivi prostori muzike, superlibretto – govor muzike u filmu*, TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Fililoško umetnički fakultet, 2014.
66. Ćirić, Marija, *Vidljivi prostori muzike: Teorija superlibretta u funkciji privilegovanog polja konstrukcije identiteta*, Doktorska disertacija, Beograd, 2009.
67. Davis, Rocio, *The transnationalism of American Culture: Literature, Film and Music*, University of Hong Kong, 2012.
68. De Sosir, Ferdinand, *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad, 1996.
69. Dadli, Dž. Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980.
70. Debord, Guy, *Društvo spektakla*, preveo i priredio Aleksa Golijanin, Beograd, 2003.
71. Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra, *Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2015.
72. Daković, Nevena, *Ekran snova*, Filmske sveske br. 2–3, Institut za film, Beograd, 2000/2001.
73. Daković, Nevena, *Pojmovnik teorije filma I*, u Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma* (sa francuskog prevela Jasna Vidić), Clio, Beograd, 2006.
74. Daković, Nevena, *Pojmovnik teorije filma II*, u Teorije sineasta (sa francuskog prevela Tina Trajković-Filipović), Clio, Beograd, 2007.
75. Daković, Nevena, *Pojmovnik teorije filma III*, u Žak Omon, Mišel Mari, *Analiza film(ov)a* (sa francuskog prevela Jasna Vidić), Clio, Beograd, 2007.
76. Daković, Nevena, *Out of the Past: Memories and Nostalgia in (Post) Yu Cinema*, in Oksana Sarkisova, Peter Apor (eds.), *Past fot the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest, CEU Press, 2007.

77. Daković, Nevena, *Balkan kao (filmski) žanr: Slika, tekst, nacija*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2008.
78. Daković, Nevena, *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2014.
79. Donnelly, J. Kevin, *Performance and the Composite Film Score*, Film Music, Critical Approaches, (editor K. J. Donnelly) The Continuum International Publishing Group, New York, 2001.
80. Donnelly, J. Kevin, *British Film Music and Film Musicals*, University of Aberystwyth, 2007.
81. Donnelly, J. Kevin, Carroll Beth, *Contemporary Musical Film*, Edinburgh University Press, 2017.
82. Dwyer, D. Michael, *Back to the Fifties – Nostalgia, Hollywood Film and popular Music of the Seventies and Eighties*, Oxford University Press, 2015.
83. Duncan, Dean, *Charms that soothe: Classical music and narrative film*, Fordham University Press, New York, 2003.
84. Dickinson, Kay, *Off Key: When Film and Music Won't Work Together*, Oxford University Press, 2008.
85. Deleney, Tim, *Lessons Learned From Popular Culture*, Suny Press, 2016.
86. Đorđević, Mihajlo, *Zvuk i muzika u medijima*, Akademija umetnosti Braća Karić, Beograd, 2000.
87. Đurić, Vladimir, Đura, *Vodič kroz novi talas u SFRJ*, Službeni glasnik, Beograd, 2018.
88. Đorđević, Ana, *Jugoslovenski identitet u muzici partizanskog ratnog spektakla*, Muzički identiteti – zbornik XX pedagoškog foruma, Beograd, 2018.
89. Đurković, Miša, *Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji*, Filozofija i društvo, 2013, 271–279.
90. Eagleton, Terry, *The Idea of the Tragic*, Blackwell, 2002.
91. Egorova, Tatiana, *Soviet Film Music. An Historical Survey* (translated by Tatiana A. Ganf and Natalia A. Egunova), Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997.

92. Eko, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija* (prevod i predgovor Novica Petković), Nolit, Beograd, 1973.
93. Eko, Umberto, *Svakodnevna semiotika*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.
94. Eko, Umberto, *A Theory Of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
95. Ejzenštajn, Sergej, *Montaža atrakcija* (sa ruskog preveo Mitar Popović), Dušan Stojanović (priređivač), Teorija filma, Nolit, Beograd, 1978.
96. Ejzenštajn, Sergej, *Sećanja* (izbor, prevod i pogovor Tomislav Gavrić), Institut za film, Beograd, 1991.
97. Ejzenštajn, S, V. Pudovkin, G. Aleksandrov, *Izjava*, Dušan Stojanović (priređivač), Teorija filma, Nolit, Beograd, 1978.
98. Everett, Wendy, *Songlines: Alternative Journeys in Contemporary European Cinema*, u Buhler, James, Caryl Flinn and David Neumeyer (editors), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 2000.
99. Erdei, Ildiko, *Film kao artefakt: Nešto između Srđana Karanovića*, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Etnoantropološki problemi, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2017.
100. Feuer, Jane, *The Hollywood Musical*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993.
101. Frith, Simon, *Popular music: Music and identity*, Psychology Press, Routledge, 2004.
102. Fisk, Džon, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
103. Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, 2nd ed. London: Routledge, 2010.
104. Flinn, Caryl, *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*, University of California Press, 2004.
105. Filmske sveske, časopis za teoriju filma i filmologiju, Semiotika i estetika, urednik dr Dušan Stojanović, Institut za film, Beograd, 1981.
106. Ferdinand, de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1996.
107. Gojković, Andrijana, *Narodni muzički instrumenti*, Vuk Karadžić, Beograd, 1989.
108. Golemović, Dimitrije, *Čovek kao muzičko biće*, XX vek, Beograd, 2006.

109. Golemović, Dimitrije, *Etnomuzikološki ogledi*, XX vek, Beograd, 1997.
110. Golemović, Dimitrije, *Tradicionalna narodna pesma kao simbol novog kulturnog identiteta*, Novi Zvuk, br. 19, SOKOJ, Beograd, 2002.
111. Golemović, Dimitrije, *World Music*, Novi Zvuk, br. 24, SOKOJ, Beograd, 2004.
112. Golubović, Zagorka, *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Republika, Beograd, 1999.
113. Grbić, Ana Marija, *Idoli, poslednji dan*, Kontrast, Beograd, 2018.
114. Grazian, David, *Mix it up: Popular culture, mass media, and society*, New York: Norton, 2010.
115. Gorbman, Claudia, *Film Music, The Oxford Guide to Film Studies* (John Hil and Pamela Church Gibson, Editors), Oxford University Press, 1998.
116. Gorbman, Claudia, *Narrative Film Music*, Yale French Studies, br. 60, 1980.
117. Gorbman, Claudia, *Unheard melodies, Narrative Film Music*, University of Wisconsin Press / BFI, Medison / London, 1987.
118. Gans, Herbert, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*, New York: Basic Books, 1999.
119. Goldmark, Danijel, Kramer, Lawrence and Leppert, Richard, *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*, California University Press, 2007.
120. Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*. p. 17–25. From *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: The Overlook Press, 1959).
121. Grayman, Nyasha-Simpson, *Cultural Identity*, Sage Publications, Inc, Thousand Oaks, 2017.
122. Giddens, Anthony, *Modernity and Self Identity, Self and Society in the late, Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991.
123. Graeme, Harper, Dougty, Ruth and Eisentraut, Jochen, *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview*, Bloomsbury Academic, 2009.
124. Gayle, Sherwood Magee, *Robert Altman's Soundtrack*, Oxford University Press, 2014.
125. Glynn, Stephen, *The British Pop Music Film: The Beatles and Beyond*, Palgrave Macmillan, 2013.

126. Goulding, J. Daniel, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, 2002.
127. Holtzman, Linda, *Media messages: What film, television, and popular music teach us about race, class, gender, and sexual orientation*, Armonk, NY: Sharpe, 2000.
128. Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, London & New York: Routledge, 1979.
129. Hebdige, Dick, *Hiding in the Light: On Images and Things*. London & New York: Routledge, 1988.
130. Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora in Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Routledge, 1994.
131. Huntington P., Samuel, *Tko smo mi? Izazovi američkom nacionalnom identitetu*, Izvori, Zagreb, 2007.
132. Hillman, Roger, *Cultural Memory on Film Soundtracks*, *Journal of European Studies* 33, nos. 3–4 (2003): 323–32.
133. Hillman, Roger. *Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
134. Hillman, Roger, *Film and Music, or Instabilities of National Identity*, In *Globalization, Cultural Identities, and Media Representations*, 143–52. Edited by Natascha Gentz and Stefan Kramer. Albany: State University of New York Press, 2006.
135. Hogg, Anthony, *The Development of Popular Music Function in Film: From the Birth of Rock’N’Roll to the Deth of Disco*, University of Southampton, UK, 2019.
136. Howell, Amanda, *Popular Film Music and masculinity in Action—a Different Tune*, Routlage, 2015.
137. Hoeckner, Berthold, *Film, Music Memory*, University of Chicago Press, 2019.
138. Hillman, Roger, *Unsetting Scores: German film, Music and Ideology*, Indiana University press, 2005.
139. Hubbert, Julie, *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*, University Of California Press, 2011.
140. Ian, Conrich and Estella, Tincknell, *Film’s musical moments*, Edinburg University press, 2006.

141. Iordanova, Dina, David Martin-Jones and Vidal, Belen, *Cinema at the Periphery*, Wayne State University Press Detroit, 2010.
142. Imre, Aniko, *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2009.
143. Imre, Aniko, *A Companion to Eastern European Cinemas*, John Wiley & Sons, Inc. 2012.
144. Ireland, David, *Identifying and Interpretating Film Music*, Springer International Publishing, Palgrave Macmillan, 2018.
145. Jeff Smith In David Bordwell Noel Carroll (ed.), *Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press. 1996, pp. 230–247.
146. Jenkins, Richard, *Social identity*, Routledge, New York / London, 2004.
147. Janković, Aleksandar, *Redefinisanje identiteta*, Čigoja štampa, Beograd, 2017.
148. Janković, Aleksandar, *40 godina novog talasa*, FDU, Beograd, 2020.
149. Janković, Aleksandar, *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*, Red Box, Beograd, 2011.
150. Janković, Aleksandar, *Fabule, promišljanja i nokturna: beogradski novi talas na filmu*, Zbornik radova FDU, Časopis Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2017.
151. Janjatović, Petar, *Ilustrovana YU rok enciklopedija 1960–1997*, Geopoetika, 1998.
152. James, E. David, *Rock'n'Film: Cinema's Dance with Popular Music*, Oxford University press, 2016.
153. Johnson, Beth, Bentley Nick and Zieleniec Andrzej, *Youth Subcultures in Fiction, Film and Other Media*, Palgrave Macmillan, 2018.
154. Kalinak, Kathryn, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, The University of Wisconsin Press, Medison Wisconsin / London England, 1992.
155. Kalinak, Kathryn, *Film Music: a very short Introduction*, Oxford University Press, 2010.
156. Kemper, Peter, *Bijeg unaprijed ili pobjeda prisnoga? Postmoderne tendencije u jazzu i avangardnom rocku* (preveli Gordana-Dana Grozdanić i Dražen Pehar), Postmoderna (priredio Peter Kemper), August Cesarec, Zagreb, 1993.
157. Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.
158. Koković, Dragan, *Kulturni i etnički identitet*, Sociološki godišnjak (Nacija i moderno društvo), br. 3, 2008, 117–129.

159. Kronja, Ivana, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Tehnokratia, Beograd, 2001.
160. Kostić, Vojislav, *Reč, dve o sebi*, monografija, Atelje 212, Beograd, 1995.
161. Kovačević, Biljana, *Medijsko modelovanje kulturnog identiteta*, sociološki diskurs, Banja Luka, 2013.
162. Kozloff, Sarah, *Invisible Storytellers*, University of California Press, London, 1988.
163. Kalaj, Rade, *Modernizacija i identitet*, Politička kultura, Zagreb, 2008.
164. Karanović, Srđan, *Druženje s filmom*, u Srđan Karanović, Beograd, Kragujevac, Ljubljana: Centar film, Prizma, Slovenska kinoteka, Zepter International, 2000, 43–94.
165. King, Noel, *Hermeneutics, reception aesthetics and film interpretation*, The Oxford Guide to Film Studies (John Hil and Pamela Church Gibson, editors), Oxford University Press, 1998.
166. Knapp, Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, New Jersey, 2006.
167. Kassabian, Anahid, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routlage, 2000.
168. Lentz, M. Harris, *Obituries in the Performing Arts*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London, 2009.
169. Lastra, James, *Reading, Writing and Representing Sound*, Sound Theory / Sound Practise (ed. Rick Altman), American Film Institute / Routledge, New York / London, 1992.
170. Lustig, M.W. *Intercultural Competence Interpersonal Communication Across Cultures*, 7th ed. New York: Pearson, 2013.
171. Laughey, Dan, *Music and Youth Culture*, Edinburgh University Press, 2006.
172. Laing, Dave, *One Chord Wonders: Power and meaning in Punk Rock*, Milton Keynes: Open University Press, 1985.
173. Lee, Barron, *Music Inspired By...': The Curious Case of the Missing Soundtrack*, 2003.
174. Lič, Edvard, *Kultura i komunikacija*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002.
175. London, Kurt, *Film Music*, (Faber &Faber, London, 1936, first edition), Ayer Co Pub, London, 1989.
176. Malešević, Miroslava, *Iskušenja socijalističkog raja – refleksije konzumerističkog društva u jugoslovenskom filmu 60-ih godina XX veka*, glasnik Etnografskog instituta SANU br. 60, str.107–121, 2012.
177. Marcus, Greil, *Tragovi karmina: Tajna istorija kulture 20. veka*, Umetničko društvo Gradac, 2013.

178. Mera, Miguel, *Sadoff Ronald and Winters Ben, The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, Routledge Taylor and Francis Group, London, 2017.
179. Malvi, Lora, *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film* (sa engleskog preveo Dejan Sretenović), u Branislava Anđelković (urednica), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002.
180. Manvel, Roger i Hantli, Džon, *Tehnika filmske muzike*, FDU, Beograd, 1984.
181. Marković, Tatjana, *Balkan Studies and Music Historiography, (Self)Representation between Authenticity and Europeanization*, 2007.
182. Maur, Karin, *The Sound of Painting, Music in Modern Art*, Prestel Verlag, Munich / London / New York, 1999.
183. Mason, Mark and Evers, Colin, *Comparative Education: Philosophical Issues and Concepts*, University of Hong Kong, 2010.
184. Moody, Andrew, *The Englishes of Popular Cultures*, The Routledge Handbook of World Englishes. Ed. Andy Kirkpatrick. New York: Routledge, 2010. (535–550).
185. Milićević, Mladen, *Film sound beyond reality: subjective sound in narrative cinema*, <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>
186. Majstorović, Stevan, *U traganju za identitetom*, Slovo Ljublje – Prosveta, Beograd, 1979.
187. Merc, Rihard (urednik), *Zvuk, izražajno sredstvo filma i televizije*, FDU, Katedra za filmsku i televizijsku montažu, Beograd, 1996.
188. Metz, Christian, *Jezik i kinematografski medij*, Institut za film, Beograd, 1975.
189. Metz, Christian, *Ogledi o značenju filma*, Institut za film, Beograd, 1973.
190. Meelberg, Vincent, *New Sounds, new stories: narrativity in contemporary music*, Leiden University Press, 2006.
191. McRobbie, Angela, ed, *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge, 1994.
192. Milovanović, Aleksandra, *Imaginarno polje filmske slike, čitanje i intepretacija*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2011.
193. Milovanović, Aleksandra, *Filmski prostor van kadra i recepcija filma: teorijski okvir*, magistarski rad, Univerzitet umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2008.
194. Milovanović, Aleksandra, *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2019.
195. Mitrović, Milovan, *Društvene institucije i kulturni identitet*, sociološki pregled, br. 1–2, str. 45–54, 2004.

196. Manovich, Lev, *Language of new media*, Cambridge: MIT Press, 2001.
197. Martin, Miller Marks, *Music and the Silent Film, Contexts and Case Studies, 1895–1924*, Oxford University Press, Oxford / New York, 1997.
198. Milosavljević, Olivera, *Identitet i ideološka konstrukcija identiteta. Analiza konstrukcije identiteta u tumačenjima jednog dela srpske intelektualne elite*, Centar za politikološka istraživanja, Radionica o tvorbi etničkih i nacionalnih identiteta u južnoslavenskome prostoru iz povijesne perspektive, str. 219–235, <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7896.pdf>.
199. Morris, Mark, *Twentieth Century Composers*, Pimlico, London, 1996.
200. Movie Music UK – *Henry Mancini* – www.moviemusicuk.us/mancini.htm.
201. Malešević, Miroslava, *Iskušenja socijalističkog raja*, Etnografski institut SANU, 2012.
202. Mihovilović, Maja i Labaša, Danijel, *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, 2011, 95–121.
203. Mazierska, Ewa, Gyori, Zsolt, *Eastern European Popular Music in a Transnational Context Beyond the Borders*, Hong Kong Baptist University, 2019.
204. Mollaghan, Aimee, *The Visual Music Film*, Palgrave Macmillan UK, 2015.
205. Morricone, Ennio, Miceli Sergio, *Composing for the Cinema: The Theory and Praxis of Music in Film*, The Scarecrow Press, 2013.
206. McNelis Tim, *US Youth Films and Popular Music: Identity, Genre and Musical Agency*, Routledge, London, 2017.
207. McGaha, Julie, *Popular Culture & Globalization: Teacher Candidates' Attitudes & Perceptions of Cultural & Ethnic Stereotypes*, 2015.
208. Mead, George Herbert, *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris), Chicago: University of Chicago, 1934.
209. Neale, Steve and Murray, Smith (editors), *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London and New York, 2003.
210. Neumeyer, David, *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, 2013.
211. Neumeyer, David, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*, Oxford University Press, 2015.
212. Ober, Loran, *Muzika drugih* (s francuskog prevela Ana A. Jovanović), XX vek, Beograd, 2007.
213. Omon, Žak, *Teorije sineasta* (sa francuskog prevela Tina Trajković-Filipović), Clio, Beograd, 2006.

214. Omon, Žak, *Mišel Mari, Analiza filmova* (sa francuskog prevela Jasna Vidić), Clio, Beograd, 2007.
215. Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma* (sa francuskog prevela Jasna Vidić), Clio, Beograd, 2006.
216. Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969, str. 205.
217. Perić, Vesna, *Trauma i postjugoslovenski film: narativne strategije*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2019.
218. Petrov, Ana, *Jugoslovenska muzika bez Jugoslavije*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2016.
219. Paunović, Zoran, *Doba heroja*, Geopoetika, Beograd, 2018.
220. Petronić, Radica i Ljubica, Milenković-Tatić (priređivači), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945–1995*, Institut za film, Beograd, 1996.
221. Petrović, Miroslav, *Čist film*, Studentski grad, Beograd, 2015.
222. Poter, Džejms, *Medijska pismenost*, Clio, Beograd, 2011.
223. Parkinson, David, *History of film*, Dereta, Beograd, 2014.
224. Prendergast, Roy A, *The Aesthetics of Film Music*,
<http://web.archive.org/web/19970516041845/http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB93/course/reader>.
225. Parekh, Bhikhu, *Nova politika identiteta*, Politička kultura, Zagreb, 2008.
226. Peart, Neil, *Traveling Music: The soundtrack to My Life and Times*, ECW Press, 2004.
227. Ristivojević, Marija, „*Novi talas*” u percepciji novih generacija, Institut za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2013.
228. Raksin, David, *Whatever Became of Movie Music?* Film Music Notebook 1, no. 1 (Autumn 1974), 23. The article was originally published as „Film Music: Beauty and the Beast? Raksin Raps State of Art” in Variety 275, no. 1 (May 1974), 59.
229. Radović, Branka, *New Age u našem prostoru*. Zoran Simjanović: New Ideas Symphony, Muzikologija br. 7, SANU, 2007, str. 305–321.
230. Rosen, Philip, *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films*, Yale French Studies, br. 60, New Haven, 1980, str. 157–182.
231. Redner, Gregg, *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*, Intellect Bristol, UK, Chikago, 2011.
232. Robertson, Pamela Wojcik and Knight Arthur, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, London, 2001.

233. Rothbart, Peter, *The Synergy of Film and Music: Sight and Sound in Five Hollywood Films*, Scarecrow Press, London, 2013.
234. Rodman, Ronald, *The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film*, Routledge, 2006.
235. Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, 8th ed. New York: Routledge, 2019.
236. Stojanović, Dušan, *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga / Institut za film, Beograd, 1991.
237. Stojanović, Dušan, *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
238. Stojanović, Dušan, *Film, teorijski ogledi*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1986.
239. Simjanović, Zoran, *Kako sam postao i prestao da budem roker*, Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2004.
240. Stojković, Branimir, *Mreže identiteta*, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2009.
241. Simjanović, Zoran, *Primenjena muzika*, Štampa, Beograd, 1996.
242. Simon, Firth, *The Sociology of Rock*, Constable, NY, 1978.
243. Simdoust, Nahid, *Soundtrack of the Revolution: The politics of Music in Iran*, Stanford University Press, 2017.
244. Shalleg, Assaf, *Jewish Contiguities and the Soudtrack of Israeli History*, Oxford University Press, 2014.
245. Samson, Jim, *Music of the Balkans*, Boston, Brill, 2013.
246. Smith, Jeff, *The Sound of Commerce, Marketing Popular Film Music*, New York, Columbia University Press, 1998.
247. Smith, Anthony, *Nationalism: Theory, Ideology, History*. London: Routledge, 2010.
248. Shuker, Roy, *Understanding Popular Music*, Routledge, London SE 2002, 1–5.
249. Spande, Robert, „The Three Regimes: A Theory of Film Music”, <http://web.archive.org/web/20031208182300/http://franklinmarketplace.com/filmmusic>.
250. Sineast (Film i muzika), priredili: Lazić Raoslav i Stojanović Nikola, glavni i odgovorni urednik: Stojanović Nikola, broj 49/50, Svjetlost, Sarajevo, 1980–81.
251. Shepard, Tim and Leonard Anne, *The Routlage Companion to Music and Visual Culture*, Routlage London, 2014.
252. Stearns, Peter, *Western Civilization in World History*, Routledge, 2003.
253. Tonks, Paul, *Film Music*, Pocket Essential series, 2001.
254. Tokin, Boško, Lukić Vladeta, *Filmski leksikon*, Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad, 1953.
255. Torg, Anri, *Pop i rok muzika* (s francuskog prevela Ivana Mirković), Clio, Beograd, 2002.

256. Tagg, Philip, *Musicology and the semiotics of popular music*, *Semiotica* 66–1/3, 1987, pp. 279–298 <https://www.tagg.org/articles/semiota.html>
257. Tarasti, Eero, *Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation*, Oxford University Press, 1986.
258. Tarasti, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
259. Tarasti, Eero, *Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present*, <https://www.erudit.org/fr/revues/rssi/2016-v36-n3-rssi03971/1051395ar/> 2016.
260. Tjurou, Džozef, *Mediji danas* (uvod u masovne komunikacije), Clio, Beograd, 2013.
261. Vasiljević, Maja, *Filmska muzika u SFRJ, između politike i poetike*, HERAedu, Beograd, 2016.
262. Vučetić, Radina, *Koka-kola socijalizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
263. Vučetić, Radina, *Amerikanizacija jugoslovenske filmske svakodnevice šezdesetih godina XX veka*, Godišnjak za društvenu istoriju br.1, str. 39–65, 2010.
264. Volk, Petar, *Srpski film*, Institut za film, Beograd, 1996.
265. Vuksanović, Divna, *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*, Čigoja, Beograd, 2007.
266. Vuksanović, Divna, *Savremeni mediji i društvena istina*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2011.
267. Varga, Dejan, *Oblikovanje identiteta u filmovima Pedra Almodovara*, Filozofski fakultet Osijek, 2015.
268. Vilotijević-Dumnić, Marija, *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Čigoja, 2019.
269. Zielinski, Siegfried, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
270. Wall, Tim, *Studying Popular Music Culture*, Hodder & Stoughton Educational, 2003.
271. Winters, Benjamin, *Music, Performance and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*, Routledge, 2014.
272. Wierzbicki, James, *Film Music A History*, Routledge, New York, 2009.

Vebografija

1. Aliette de Laleu (21.12.2017), *Listening to the French New Wave: The Film Music and Composers of Postwar French Art Cinema and What Was the Role of Classical Music in the Nouvelle Vague?*, dostupno na: <https://www.francemusique.fr/en/what-was-role-classical-music-nouvelle-vague-15620> pristupljeno: 26.11.2020.
2. Becker, Julia (2019), Personal, collective, and group-distancing motives underlying confrontation of prejudice, dostupno na: <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/social-identity-theory> pristupljeno: 09.04.2020.
3. Crossman, Ashley (2019) Sociological Definition of Popular Culture: The History and Genesis of Pop Culture, dostupno na: <https://www.thoughtco.com/popular-culture-definition-3026453> pristupljeno: 28.05.2020.
4. Charles, Aaron (2007), 1977: The Year Punk Exploded, dostupan je na internet stranici online magazina Spin, <https://www.spin.com/2007/09/1977-year-punk-exploded/>, a veliki broj tekstova o ovoj temi dostupan je na internet stranici All Music, <https://www.allmusic.com/subgenre/punk-new-wave-ma0000011872> pristupljeno: 27.06.2020.
5. Deleney, Tim (2007), Pop Culture: An Overview, dostupno na: https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview pristupljeno: 05.06.2020.
6. Dragović Rade i Mijatović Vuk (15.12.2015), Priče o novom talasu: Zvuk koji je probudio Beograd dostupan na: <https://www.rockomotiva.com/starinarnica/feljton/price-o-novom-talasu-zvuk-koji-je-probudio-beograd> pristupljeno: 02.07.2020.
7. Danas Online (29.11.2019), Jugoslovenski pokret koji je zarazio Evropu: 40 godina novog talasa dostupan na: <https://www.danas.rs/kultura/40-godina-novog-talasa-jugoslovenski-pokret-koji-je-zarazio-evropu/> pristupljeno: 14.08.2020.
8. Ellemers, Naomi (2010), Social Identity Theory, dostupno na: <https://www.britannica.com/topic/social-identity-theory> pristupljeno: 08.04.2020.

9. Hitchman, Simon (2018), The Pursuit of Freedom: The New Wave, Jazz and Modernism, dostupno na: <http://www.newwavefilm.com/about/french-new-wave-jazz.shtml>. pristupljeno: 28.11.2020.
10. Henry Mancini, Composer for film, TV and song, dostupno na: [www.mfiles.co-uk/composers/HenryMancini.htm](http://www.mfiles.co.uk/composers/HenryMancini.htm). pristupljeno: 12.05.2020.
11. Jutarnji.hr, (24.02.2014) Novi primitivizam za početnike: izložba ikonografije sarajevskog pank-rok benda, dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/novi-primitivizam-za-pocetnike-izlozba-ikonografije-sarajevskog-punk-rock-pokreta/866206/> pristupljeno: 22.02.2020.
12. Jočić, Siniša (15.11.2020), Tekst Novi talas i zvuk devedesetih, dostupan na internet stranici magazina Vreme, broj 471, https://www.vreme.com/arhiva_html/471/index.html pristupljeno: 29.08.2020.
13. Joksimović, Nikola (02.01.2018), Osamdesete - godine kada je duh oslobođen, dostupno na: <https://rs.sputniknews.com/zivot/201801021114014052-osamdesete-goran-skrobonja/> pristupljeno: 02.09.2020.
14. Karanović, Srđan (04.12.2019), Mnoga dela će biti sačuvana od propadanja, dostupno na: <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:834015-Mnoga-dela-ce-biti-sacuvana-od-propadanja-Srdjan-Karanovic-o-novom-zivotu-filma-Nesto-izmedju> pristupljeno: 13.08.2020.
15. Kultivise.rs (09.07.2018), Pesme iz filmova koje su postale popularnije od filmova iz kojih su potekle, dostupno na: <https://ddl.rs/zabava/pesme-iz-filmova-koje-su-postale-popularnije-od-filmova-iz-kojih-su-potekle/> pristupljeno: 20.07.2020.
16. Kovačević, Nemanja (31.01.2013), Refirmacija pop kulture osamdesetih, dostupno na: <https://www.danas.rs/kultura/reafirmacija-pop-kulture-osamdesetih/> pristupljeno: 19.10.2020.
17. Karajlić, Nele (2014), Ostao je samo primitivizam, dostupno na: <https://www.danas.rs/nedelja/nele-karajlic-ostao-je-samo-primitivizam/> pristupljeno: 22.02.2020.
18. Momčilović, Ivana (2016), DeMaterijalizacija umetnosti: netipični unaci u netipičnim situacijama ili svetlo-crveni talas jugoslovenskog filma - Krsto Škanata, dostupno na: <https://dematerijalizacijaumetnosti.com/svetlo-crveni-talas-jugoslovenskog-filma-krsto-skanata-ili-netipicni-junaci-u-netipicnim-situacijama/> pristupljeno: 21.05.2020.

19. Milićević, Mladen (2019), Film sound beyond reality: subjective sound in narrative cinema, dostupan na: <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>. pristupljeno: 21.06.2020.
20. Moodiranje (08.02.2019), Antologija turbo folk kulture, dostupno na: <https://m.cdm.me/zabava/muzika-film-tv/antologija-turbo-folk-kulture/> pristupljeno: 02.11.2020.
21. Malović, Miloš (28.02.2015) Novi primitivizam, multikulturalizam - zdravo, dostupno na: <https://iskra.co/reagovanja/novi-primitivizam-multikulturalizam-zdravo/> pristupljeno: 22.02.2020.
22. Milojević, Viktor (15.10.2015), Turbo folk ili sumrak emancipatorrskih vrednosti, dostupno na: <https://kultivise.rs/turbo-folk> pristupljeno: 15.01.2020.
23. Perišić, Danilo (28.07.2016), Kratka istorija turbo folka, dostupno na: <http://www.koreni.rs/kratka-istorija-turbo-folka/> pristupljeno: 10.11.2020.
24. Pajkić, Nebojša (03.03.2001), Slobodan i sloboda, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=148550> pristupljeno: 24.10.2020.
25. Reljić, Slobodan (21.12.2018) Doviđenja u sledećem ratu, ipak, dostupno na: <http://www.pecat.co.rs/2018/12/dovidjenja-u-sledecem-ratu-ipak/> pristupljeno: 30.08.2020.
26. Stojičić Mitić, Marija (28.03.2020), Balkanski špijun: analiza dela Dušana Kovačevića <https://kultivise.rs/balkanski-spjijun/> pristupljeno: 08.06.2020.
27. Šćepanović, Lela (03.08.2016), Virdžina - prokletstvo imati sina po svaku cijenu, dostupno na: <https://www.slobodnaevropa.org/a/virdzina-prokletstvo-imati-sina-po-svaku-cijenu/27898529.html> pristupljeno: 19.08.2020.
28. Škarica, Siniša (7.10.2018), Kako je nastao antologijski album Paket aranžman <https://pulse.rs/kako-je-nastao-antologijski-album-paket-aranzman/> Pristupljeno: 26.03.2020.
29. Telegraf.rs (16.12.2020), Snima se TV serija o Rolingstonsima: Bend dao blagoslov i dozvolu za korišćenje autorskih prava, dostupno na: <https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/film-tv/3276846-the-rolling-stones-serija> pristupljeno: 15.05.2020.
30. Toroman, Tatomir (15.10. 2018), U tami disko-kluba, dostupno na: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1641183&print=yes> pristupljeno: 26.03.2020.

31. Velisavljević, Ivan (03.06.2015), Balkanski špijun: paranoja i kapitalizam <https://www.beforeafter.rs/drustvo/balkanski-spijun-paranoja-kapitalizam/> pristupljeno: 08.06.2020.
32. Zečević, Božidar (01.05.2010), Odiseja u svemiru 2001 - simbolika oblika i pokreta, dostupno na: <https://pulse.rs/2001-odiseja-u-svemiru/> pristupljeno: 12.06.2020.

Dodatak 1

Intervju sa kompozitorom Zoranom Simjanovićem

(Intervju je sproveden online 28.06.2020. godine i poslednji je zvaničan intervju koji je kompozitor dao pre smrti koja je usledila 11.04.2021. godine)

1. U odnosu na Vaše dugogodišnje stvaralaštvo, kako biste definisali (opisali) dekadu osamdesetih godina u smislu pristupa muzici u filmu i njenoj ulozi?

Već od kraja sedamdesetih, možda čak i polovinom sedamdesetih godina dvadesetog veka, srpski reditelji, verovatno pod uticajem Francuza, pokušavaju da nađu originalnu muziku za svoje filmove. Takođe su se trudili da imaju odnos filmova i muzičkog sastava. Nije bilo poželjno da se u filmu koristi simfonijski orkestar ako radnja prikazuje siromašnu društvenu klasu. To prihvataju i reditelji moje generacije, naročito češka škola, koja je na FAMU naučila da treba da se vodi računa o muzici od samog početka. Tako sam i ja, sa svojim rediteljima saradivao od same ideje za film do krajnjeg rezultata. U to vreme, iako nije bilo mnogo materijalnih sredstava, bilo je dovoljno entuzijazma i sasvim dovoljno para da se komponuje originalna muzika i da autorska prava ostaju autorima, te su se svi kompozitori trudili da naprave što bolju muziku, jer im je to bio ne samo zadatak, nego i način da se promovišu. Kasnije, kada se mnogo više vodilo računa o parama i zaradi, kada su kompozitorima otimana autorska prava pod uticajem američke industrije, kvalitet filmske muzike je padao, dok nije dotakao dno. U tom periodu, reditelji su koristili kakvu-takvu muziku isključivo da pokriju određene scene ili da pokriju neka loša rešenja u filmu i to je to.

2. U kojoj meri se uloga filmske muzike osamdesetih razlikuje od filmske muzike sedamdesetih godina?

Ne toliko sedamdesetih koliko pedesetih i ranih šezdesetih, ali o tome sam već govorio u prethodnom pitanju.

3. Koliko su reditelji uticali na izbor muzičkog žanra koji ste komponovali za film?

Donekle sam i o tome govorio u prvom pitanju. Od samog početka rada na filmu, reditelj i ja smo gradili zajednički stil, žanr i način izvođenja. Na početku rada na filmskom projektu, najpre je bilo potrebno da znam radnju filma, odnosno, koga ili šta opisuje film; na primer, da li film prati mlađu ili stariju generaciju, zatim, da li su iz sela ili malog mesta, sa periferije ili gradske sredine. Sve te informacije su bile jako poželjne da bi se na najbolji način odredio način komponovanja, zatim kakva će biti orkestracija, kao i koju vrstu orkestra izabrati. Nekada je reditelj želeo pesmu koja će biti hit iz razloga da što bolje promovise svoj film. To je bila lepa i legitimna želja, ali svakako najteža. Vrlo su retki muzički hitovi pisani isključivo za film. Na Zapadu, pre svega u holivudskoj produkciji bi moglo da se na prste izbroje takvi filmovi, a i muzički hitovi, osim ako filmska produkcija ne kupi neki već postojeći hit ili završenu muziku za koju se može pretpostaviti da će ispasti hit, kao što je recimo „Groznica subotnje večeri” – Bi Džiz.

4. Da li su Vam reditelji nekada sugerisali da pri komponovanju kreirate muziku i melodiju koja bi na neki način bila prepoznatljiva i samim tim obeležila film?

To sam odgovorio u prethodnom pitanju.

5. Da li biste naveli reditelje koji su muziku u filmu smatrali jako važnom za celokupan doživljaj filma?

To su reditelji moje generacije, češka škola i beogradska škola, Branko Baletić, Slobodan Šijan, Dejan Karaklajić.

6. Po Vašem mišljenju, da li je popularna muzika i u kojoj meri doprinela nekoj vrsti ekspanzije interesovanja za filmsku muziku?

To je interesantno pitanje. Muzika se, kao i svaka umetnost, u principu komponuje da bude popularna. Oni koji ne mogu da komponuju popularnu muziku, tvrde da ih to ne interesuje i da rade po svom osećaju, pa makar to niko ne voleo. Mislím da je to greška ili jednostavno laž. Svi rade za publiku. Da nema publike, ne bi bilo ni umetnosti. Normalno, mora da se vodi računa da to bude zaista umetničko delo koje će publika da voli. To je popularna muzika. Popularna muzika je i Mocart i Mokranjac i sve što preživi određen broj godina, a da ljudi i dalje slušaju, gledaju, čitaju.

7. Kada ste komponovali muziku za film, da li ste imali u vidu trenutnu popularnost nekog zabavnog žanra?

Normalno, ako se radilo o mladima u tom određenom trenutku. Onda sam, kao u filmu „Nacionalna klasa”, morao da komponujem savremenu popularnu muziku koju mladi slušaju. Sve ostale kompozicije, kao što sam rekao na samom početku, moraju da imaju veze sa temom, vremenom i geografijom.

8. Da li ste imali saznanja, koliko je zapravo muzika u filmu imala uticaja na gledanost?

Mi smo to pravili. Većina kompozicija naših kompozitora je objavljivana na pločama petnaestak dana pre premijere filma, tako da je publika uglavnom znala šta je čeka. Neke su kompozicije preživele date filmove, ali su u svakom slučaju stalno asocirale na određeni film. Iz tog razloga, ja ne dozvoljavam da se moja filmska muzika koristi za reklame, špice itd... da se ne bi kvarila asocijacija.

9. Da li postoji film u srpskoj kinematografiji osamdesetih, koji je ostvario veliku gledanost više zbog muzike, nego zbog samog kvaliteta filma?

To ne mogu da tvrdim, ali da su neke kompozicije i popularni songovi zaista ostali popularni i nakon završetka projekcija i da se više puštaju od samih filmova, to da.

10. Da li su i u kojoj meri, popularna muzika i kultura osamdesetih uticale na Vaše komponovanje za film?

Više su uticale šezdesete. Moja, tj. naša (rok muzička grupa ELIPSE) muzika za film „Nemirni”, reditelja Kokana Rakonjca, nastala je 1966. (film je izašao 1967). Ja sam kao roker već naginjao ka filmu. Taj film, kao i saradnja i druženje sa Brankom Baletićem i Slobodanom Šijanom, a kasnije sa Goranom Markovićem i Srđanom Karanovićem su pojačali moje opredeljenje da komponujem za film. Da nisam bio roker, pretpostavljam da bi moja filmska muzika bila sasvim drugačija.

11. Da li ste nekad imali nameru da komponujući za film, kreirate ili utičete na ukus publike?

Zaista ne, samo sam se trudio da najbolje služim filmu. Film je za mene bila osnovna stvar. U filmu „Sok od šljiva” sam se trudio da napravim novokomponovane pesme. Normalno, želeli smo da one imaju malo drugačiji uticaj na publiku, ali mislim da su samo pojedini intelektualci to tako doživeli (reditelj Vuk Babić).

Biografija

Aleksandar Ristić (indeks. br. F6/13) rođen je u Nišu 1973. godine. Sa diplomom Više muzičke škole počinje da radi kao profesor muzičke kulture 2006. godine. Potom upisuje Fakultet umetnosti u Nišu školske 2007/2008 godine, odsek za Opštu muzičku pedagogiju. Završava osnovne studije 2011. godine i stiče zvanje diplomiranog teoretičara umetnosti. Uspešno je na istom fakultetu 2013. godine sa najvišom ocenom odbranio master rad na temu Uticaj medija na muzičko obrazovanje u osnovnoj školi. Iste godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu upisuje IDS, odsek za Teoriju umetnosti medija. Položio je sve predviđene ispite sa prosečnom ocenom 9,6 i ispunio uslove za prijavu teme doktorske disertacije. Fokus interesovanja Aleksandra Ristića je muzika i filmska muzika kojoj pristupa i iz uglova prakse, teorije i pedagogije. Aktivno učestvuje u kreiranju niške muzičke scene komponujući za omladinske horove i orkestre, pišući aranžmane za akademski hor u Nišu i nastupajući kao izvođač sa niškim *Big bendom*. Svoje delovanje proširuje kao dirigent omladinskog hora Carica Jelena sa kojim je nastupao širom Balkana, a nagrađen je i brojnim nacionalnim i internacionalnim nagradama. Kao član saveta međunarodnih horskih svečanosti učestvuje u popularizaciji ove manifestacije u Nišu.

Učestvovao kao korepetitor pevača u kreiranju muzičko - scenskog šou programa (sličnog mjuziklu) u pozorištu, a u isto vreme bio član orkestra koji je taj šou pratio.

Pedagoški rad Aleksandra Ristića vezan je za osnovnu školu, gimnaziju i srednju muzičku školu. Profesor je teorijskih predmeta kao što su muzička kultura, muzička umetnost, solfeđo, harmonija, kontrapunkt, teorija muzike, hor, orkestar dugi niz godina. Vaninstitucionalno je vodio brojne radionice i seminare na kojima je uspešno prenosio iskustva u pedagoškom radu sa decom kao i u radu sa horom i orkestrom tinejdžerkog uzrasta. U polju svojih teorijskih interesovanja polazi od muzike, ali ih interdisciplinarno širi prema studijama filma i medija, primenjenoj muzici, popularnoj kulturi, itd.

Pohađao master klas predavanja čije su se teme odnosile na film/filmsku muziku i odnos reditelja i kompozitora u zajedničkom kreiranju filmskog pripovedačkog postupka, kao i teme koja je vezana za ulogu muzike u filmu.

- Letnja (deveta) radionica master klas DokSrbija. U fokusu master klas radionice je bio zvuk i muzika u filmu, a predavanje je vodio Ivan Zelić (HR) - (Jun, 2020).
- Miriam Cutler Masterclass: The Art of the Musical Narrative in Documentary Film Organized by the Institute of Documentary Film with kind support of the U.S. Embassy in the Czech Republic and American Film Showcase (Februar, 2021).

Radovi koje je objavio u časopisu kategorija M24 i M51:

za Crkvene studije primarno su vezani za istraživanje odnosa filma, muzike i religije:

- M24 - Primena teorije filmske muzike i religije na filmu „Odiseja u svemiru 2001” Stenlija Kjubrika, objavljen 11. 2014, 697-701, UDK 221.8. Crkvene studije, br. 11, str. 697-702.
- M24 - Odnos duhovnosti i muzike u filmu „Ostrvo” reditelja Pavela Lungina, objavljen 12. 2015, 609-616, UDK 791.636: 78,78.01, 271.2-788-587. Crkvene studije, br.12, str. 609-617.
- M51 - Semiotika filma i filmske muzike, 2021 Medijski dijalozi, br. 37, u štampi.

Izjava o autorstvu

Potpisani Aleksandar Ristić

broj indeksa F6/13

Izjavljujem

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom

„Filmska muzika i kulturni identitet: jugoslovenski film 1980 -1991“

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog ostraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umenički projekat u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 01.04.2021.



Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod naslovom:

„Filmska muzika i kulturni identitet: jugoslovenski film 1980 -1991“

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju / doktorski umetnički projekat sa svim priložima predao sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreative zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio.

U Beogradu, 01.04.2021.

Potpis doktoranda



**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije /
doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora Aleksandar Ristić

Broj indeksa F6/13

Doktorski studijski program Teorija umetnosti i medija

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta

„Filmska muzika i kulturni identitet: jugoslovenski film 1980-1991“

Mentor dr Aleksandra Milovanović

Komentor: _____

Potpisani (ime i prezime autora) Aleksandar Ristić

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, 01.04.2021.

