

Марија М. Ћирић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за музичку уметност

Катедра за музику у медијима

## ФИЛМСКА МУЗИКА ЗОРАНА ХРИСТИЋА У КОНТЕКСТИМА ЦРНОГ ТАЛАСА<sup>2</sup>

Пре више од пола века, Зоран Христић је компоновао музику из филма *Човек из храшћове шуме* сликара и редитеља Мио-драга Миће Поповића. Овим остварењем почиње *црни талас* у српској кинематографији. Креативан и узбудљив, *црни талас* је вероватно најпровокативнији медијски бренд социјалистичке Југославије, прекретница у поимању седме уметности, али и идеолошке позиције некадашње државе. Циљ истраживања је осветљавање наведеног сегмента Христићевог опуса (контекстуализованог поетичким и друштвено-политичким оквирима *црног таласа*), услед раскида са конвенционалним линијама концепције филмске музике. Резултати, добијени путем анализе одабраних композиторских партитура, указују на следећу чињеницу: увођењем поступака савремене (уметничке) музике, експериментисањем те неочекиваним аудитивним комбинацијама – Зоран Христић је пласирао ново поље музичких могућности у домаћој кинематографији.

*Кључне речи:* (филмска) музика, филм, *црни талас*, кинематографија, партитура, пласирање/афирмисање

### УВОД

*Човек из храшћове шуме* означио је почетак *црног таласа* у српској кинематографији. *Црни талас* је прекретница не само у поимању филма већ и идеолошке позиције некадашње државе у којој, добрим делом захваљујући овом уметничком покрету, почиње да се чује глас другачије интониран од онога који су прокламовале владајуће структуре. У датој клими и управо у наведеном филму, каријеру композитора филмске музике почиње Зоран Христић, тек свршени студент београдске Музичке академије. Са сликаром и редитељем Миодрагом Мићом Поповићем сарађивао је на три наслова (*Човек из храшћове шуме*, 1964; *Хасанагиница*, 1967; *Рој*, 1968). Учешће у *црном таласу*, међутим, не исцрпљује се сарађом са Поповићем. Име Зорана Христића срећемо у филмовима

<sup>1</sup> marija.ciric@filum.kg.ac.rs , mariamciric@gmail.com

<sup>2</sup> Рад је написан у оквиру пројекта *Брендови у књижевности, језику и култури* (Пројекат ФИЛ-1819), из циклуса пројеката *Језик, књижевност, култура данас* Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу.

*Дивље сенке* и *Немирни* (редитељ Кокан Ракоњац, 1967), *Хороскоп* (редитељ Боро Драшковић, 1969), *Вране* (сценаристи и редитељи Љубиша Козомара и Гордан Милић, 1969), *Доручак са ђаволом* (редитељ Мирослав Антић, 1971).

Христићеве филмске партитуре разматрамо из перспективе одабраних наслова *црног шаласа* (уз придруживање остварења *Дервиш и смрт*, редитеља Здравка Велимировића, 1974, као својеврсне екстензије истих уметничких стремљења) из два разлога. С једне стране, *црни шалас*, креативан и узбудљив, свакако је међу најпровокативнијим медијским брендovima левичарске Југославије. С друге стране, реч је о „преврату” који овај аутор прави у домену југословенске примењене музике<sup>3</sup>, о пласирању музичких концепата који превазилазе претходна искуства у домаћој кинематографији<sup>4</sup>.

## 1. СТВАРАЛАЧКИ ПОЧЕЦИ ЗОРАНА ХРИСТИЋА. УЛАЗАК У ПРОСТОРЕ ПРИМЕЊЕНЕ/ФИЛМСКЕ МУЗИКЕ

Није необично то што је Зоран Христић осетио порив за компоновањем још у детињству. Рођење у просвећеној и добростојећој породици у којој је као четврто, најмлађе дете, дошао на свет 30. јула 1938. у Београду, значило је истовремено могућност контакта са уметничком музиком од првих корака<sup>5</sup>. Први забележени покушаји стварања музике датирају из времена када је имао 8 година. Може се, штавише, рећи да је уметност „покретних слика” посредно иницирала Христићеве прве редове:

„Гледајући филм о Шопену (а трчао сам једно два-три пута и гледао), сео сам и написао своје прве ноте које сам однео Јели Кршић. Она се потпуно запањи, али ме веома подржи. Тако да ја у деветој години имам већ нешто написано. Моја сестра је имала диван нотни рукопис и она је писала. Да буду лепо написане те моје ноте” (Hristić 2018)

Не само своју прву професорку клавира Јелу Кршић већ и Станојла Рајичића, у чијој ће класи студирати композицију, Зоран Христић је упознао захваљујући породичном пријатељу Мирославу Нешићу,

„исти господин Нешић, деда Ивана Тасовца, био је велики пријатељ Станојла Рајичића. [...] Упозна ме са Станојлом Рајичићем и ја врло безобразно кажем да бих студирао композицију, да ја већ пишем. А знате како? За испит [из клавира] увек је био и домаћи композитор и ја узмем, па себи напишем” (Hristić 2018).

3 Мислимо, пре свега, на партитуре из филмова *Човек из хрastiћове шуме*, *Хасанаџи-ница* и *Хороскоп*.

4 О многоструким Христићевим интересовањима у домену примењене музике сведочи и чињеница да је, поред филмске музике, стварао и музику за театар, балет, телевизију, радио, чак и музику за један спортски спектакл – за отварање Зимских Олимпијских игара 1984. у Сарајеву (Hristić 2017).

5 Христићев отац је инсистирао на музичком образовању своје деце; таленат је, по сопственом признању, Зоран Христић наследио од мајке која је изванредно певала (Hristić 2018).

Рајичић је дао задужење својим асистентима да спремају младог уметника: „Имао сам 17-18 година. Читавих годину и по дана сам био под пажњом Рајичића да бих дошао до пријемног испита” (Hristić 2018).

Са Рајичићем се није увек најбоље слагао. Разлог томе је и студијски боравак у Италији, на конзерваторијуму *Ћузепе Верди* у Милану, код Кастиљонија (Niccolò Castiglioni), где се, по сопственим речима, „заразио дванаестонском музиком” (Hristić 2018). Подвлачи, међутим, да су сукоби са Рајичићем увек резултирали нечим прогресивним:

„То је она свађа која доноси феноменалне резултате. Ја сам приметио, нека се моје колеге не љуте, да многи који су завршили код Рајичића – лице на Рајичића, на музику коју пише Рајичић. Ја сам радио нешто сасвим друго. И то је био тај естетски, заправо, уметнички сукоб. Никако другачије. После сам чуо да је говорио да са мном много не слаже, али да сам да сам ја његов, заједно са Васом [Мокрањцем], најбољи студент” (Hristić 2018).

Примењена музика, најпре позоришна, догодила му се за време студија. Године 1959. редитељ Петар Теслић радио је дипломску представу и позвао га да напише музику. Христић, у потрази за неконвенционалним звуком, склапа партитуру чији „инструментаријум” чине жице клавира и канта за угаљ<sup>6</sup>. Почетком шездесетих година прошлог века већ је компоновао музику за поставке Предрага Бајчетића и Мирослава Беловића у Југословенском драмском позоришту. У то време, „стицајем околности, не знам да ли је Мића Поповић чуо шта сам ја урадио... Углавном, позове ме да пишем музику за филм. Ја пресећан. Али ме чека одлазак у војску. Благо овима сада, не иду у војску! И, како сам био у тим водама, мој први филм, *Човек из хрastiове шуме* је чиста додекафонија! Невероватно се добро уклопила. Урадим ја то и одем у војску. Филм буде одмах забрањен” (Hristić 2018)<sup>7</sup>.

Наилазио је *црни шалас*<sup>8</sup>.

6 Христић о томе каже: „Пит Теслић режира [...] једног савременог писца. То је био Артур Адамов, [...] Сећам се, била је ту нека пећ у ћошку и један клавир. [...] Отворимо ми кутију и ја пипнем те жице а Пит се одушеви, 'јао, па то је то!'. Али ми ипак треба неки ударац и – почиње режија. Невероватна. Отварају се врата и улази један двометраш. Мршав, у неком као сукненом оделу. Ја кажем, 'видиш ону канту од угља, тамо где су дрва? Дај, испразни је, па кад ти ја дам знак, удари у њу!' А снимамо на неком старом магнетофону који су вероватно још Немци оставили. Растурен, али може да снима. И ја по жицама, а тај мој први музичар био је Љубиша Самарцић!” (Hristić 2018).

7 Композитор још наводи: „Тад је била нека цензура – нема филма! Ја сам цео филм тек можда неке '95. први пут видео, кад ме је Мића Поповић позвао на своју ретроспективу” (Hristić 2018).

8 До данас није разјашњено ко је аутор „етикете *црни шалас*” (Tirnanić 2011: 83). Богдан Тирнанић наводи неколико могућности: Мико Трипало, „Титов миљеник међу омладинским функционерима”; књижевник и идеолошки радник Владимир Јовичић и новинар Небојша Глишић (Tirnanić 2011: 83–84).

## 2. ЦРНИ ТАЛАС. ЧОВЕК ИЗ ХРАСТОВЕ ШУМЕ

Црни талас је поље најинвентивнијих Христићевих поступака у домену филмске музике. Разлог томе свакако је спремност младог композитора да експериментише. Рани филмски опус Зорана Христића опет дефинисан је и специфичном атмосфером *црног таласа*. Овај уметнички покрет тековина је „поражене политике”, онога што се догађало „између осионог догматизма и стваралаштва” у социјалистичкој (и федеративној) Југославији (Volk 1994b: 91). Речју, немогућност власти да спроведе у дело жељене друштвене концепте (јер и сама одступа од задатог), појава корупције, класних и других расцепа у систему који је представљан као идеалан, иницира критику. Парадоксално, критика ће најубојитије дејство добити кроз седму уметност која је, не много пре тог тренутка, служила као моћан ослонац успостављања и одржавања левичарске диктатуре.

Ставови теоретичара у погледу дефинисања *црног таласа* нису савим усаглашени. Најпре, суочавамо се са недоумицом код разграничења *новог филма* и *црног таласа*. Дејвид Кук, односно Мира и Антоњин Лим не говоре о *црном таласу*, већ о *новом филму* који је „субјективна интерпретација живота појединаца и друштва, који су захтевали право на отворене метафоре, остављајући гледаоцима простор да осећају и мисле сами за себе” (Lim 2006: 423). Кук ће, ипак, у једном моменту констатовати да је израз *нови филм*

„званично замењен са *црни филм* (после полемичког чланка Владимира Јовичића 'Црни талас у нашем филму', објављеног 1969. године у Борби, листу Савеза комуниста Југославије) да би се и на тај начин осудила негативна критика друштва коју су спроводили припадници покрета” (Kuk 2007: 536)

*Новом филму* приступа и Петар Волк (Volk 1994a: 65–89), да би, реферишући на исте ауторе, ушао у просторе *црног таласа* (Volk 1994b: 91–111)<sup>9</sup>. Евентуална тачка разделе двају периода могла би да буде 1968. година, поимана као „револуционарна” у тадашњим, али и потоњим интелектуалним круговима<sup>10</sup>. Да је готово немогуће повући међу, потврђује нам квалификација коју даје теоретичар филма Божидар Зечевић. Он говори о „слепом пољу” – неистраженом, чак забрањеном простору – као заједничком именитељу наведених појмова (TV Zabavnik 2015)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> О *новом филму* говори и Данијел Гулдинг (Goulding 2002: 62).

<sup>10</sup> Занимљиво је да о остварењима насталим пре 1968, која су такође подразумевана под *црним таласом*, Волк истовремено говори и као продукцима *новог филма* (в. Volk 1994a: 65–89). Код Волка, заправо, немамо прецизну разделу *новог филма* и *црног таласа*. Баш као што код Богдана Тирнанића, у студији наилазимо на крајње широко поимање овог појма – од првих најава самим почетком шездесетих, до удаљених „потомака” онога што у ужем смислу подразумевамо под наведеним појмом (Tirnanić 2011).

<sup>11</sup> Зечевићев став преузет је из телевизијске емисије *ТВ Забавник*, емитоване на РТС 1, 10. септембра 2015.

Поставља се, такође, питање о томе да ли је овај покрет поседује српски или југословенски предзнак. Волк је, рецимо, поставља као југословенски феномен, позивајући се на становишта Душана Стојановића (Volk 1994b: 108–109), мада ће се његова разматрања ограничавати на опусе српских аутора. Индикативно у том смислу звучи његов став јер указује на политичке обрачуне „који су се догађали у највишим круговима власти и институција”, а преносили су се и на културу, „поготово на српски ауторски филм” (Volk 1994b: 91). Грег Де Кјур сагледава *црни шалас* као „полемички филм од 1963. до 1972. у Социјалистичкој федеративној републици Југославији”, како стоји у поднаслову његове студије (De Cuir 2011), иако ће се у појединачним анализама филмова такође бавити примерцима који долазе из српске кинематографије.

Може се чак говорити и о почецима дезинтеграције југословенског филма (и Југославије саме), о чему сведоче разматрања Павла Левија у студији *Распад Југославије на филму* (Levi 2009: 23–91) и Данијела Гулдинга у *Liberated Cinema* (Goulding 2002: 62–85). Проблеми друштвене или индивидуалне ангажованости, дакле, континуирано заокупљају теоретичаре филма и можда нам управо ова тачка отвара пут ка разумевању општих премиса поетике аутора *црног шаласа*, тиме и Христићеве музике датог периода. Чини се да су прогон и обезвређивање слободног стваралаштва спровођени током шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века своју оштрицу уперили у погрешном смеру, уколико прихватимо становиште Душана Стојановића изречено још 1965, по коме „наш нови филм у овом тренутку није друштвено ангажован [...] могло би се рећи да нашом кинематографијом влада, уместо те фамозне 'друштвене ангажованости', један слободан, независан, личан, па ако хоћете и анархистички дух” (Stojanović 1998: 82). Готово пола века касније, слично ће тврдити Слободан Шијан јер „црноталасовци су [...] марксистичку склоност ка самокритици немилосрдно експлоатисали користећи је за стварање својих изразито трансгресивних филмова” (Šijan 2011: 13). Другим речима, критички дискурс у суштини је увек револуционаран, а „побуњени интелектуалац, што су аутори *црног шаласа* свакако били, не мора увек знати нити за шта се бори нити против чега се бори, некада је побуна довољна” (Šijan 2011: 13–14). Све ово битно је знати и зато што ће побуна постати и Христићев принцип поимања музике у филмовима на чијем стварању је радио у наведеном периоду.

Зоран Христићућ пласира у играни филм поступке карактеристичне за актуелну уметничку музичку праксу (такозване *чисте* музике), пре него што ће то учинити његови холивудски или западноевропски савременици. Знамо да наведени обрасци улазе у поље филма и раније, али најпре у експерименталне/авангардне, документарне и ауторске анимирани филмове<sup>12</sup>. Играни (дугометражни) филмови дуго остају у том смислу

12 Прва у том смислу била су остварења европског, то јест француског авангардног и раног немачког експерименталног филма у периоду између два светска рата, где се синеасте удружују са тада актуелним композиторима уметничке музике. Водећи теоретичари филмске музике још тада сугеришу „нове ресурсе музике”, који су

„недодирљиви”, првенствено из комерцијалних разлога, али и из страха од „дисруптивног идеолошког потенцијала” (Ćirić 2014), јер би савремена уметничка музика, баш као и популарни жанрови, могла да послужи као катализатор урушавања задатих ставова и образаца понашања чији је задатак да уљуљају гледаоца/слушаоца у жељену реалност, било да се (медијска/уметничка) комуникација одвија у капиталистичким или у левичарски оријентисаним друштвеним системима. Тако је извесно да је и музика (а не само добро одабрана тема филмске приче) допринела томе да *Човек из христове шуме* заврши у „бункеру”. Композитор, условно речено, користи модел класичне партитуре, будући да се обраћа оркестру и да је место музике изван кадра, то јест, да делује са недијегетичке позиције<sup>13</sup>. Од овог модела се истовремено значајно удаљава јер ни извођачки састав, нити стил не одговарају повлађујућем и уху угодном (позноромантичарском) звуку какав класична партитура подразумева. У *Човеку из христове шуме* је, према нашим сазнањима, први и једини пут примењена додекафонија у српској кинематографији<sup>14</sup>. Догодило се то, према речима Зорана Христића, под утицајем његових тек завршених студија композиције на којима је практиковао сличне поступке и претпоставио да ће се добро уклопити у Поповићев филм, будући да је предвиђена структура (наративна и сликовна) битно одступала од устаљеног. Речју, уз минуциозно разматрање психолошког/емоционалног профила четника Максе<sup>15</sup> (при чему би се из угла тадашње идеолошке перспективе просечни гледалац вероватно запитао: зар „народни непријатељ” може да има емоције?), музика је конципирана тако да додатно уведе елемент сумње у прописане вредности. Додекафонија, музика дванаест равноправно третираних тонских фреквенција можда има функцију да релативизује и учини равноправним позиције „хероја” и „непријатеља”. Или чак да постави питање њихових односа у инверзији?

Мића Поповић је одиграо кључну улогу у формирању Христићевог односа према филмској музици, не рекавши му „ни једну једину реч о томе шта треба да буде од музике. Ни реч. Он је имао систем, ја сам тебе звао, у тебе имам поверења, изволи, погледај филм и ради!”. И тада сам увек најбоље радио” (Hristić 2018).

---

„објективно далеко прикладнији него случајна музичка попуњавања којима се филм задовољава” (Adorno i Ajsler 1994: 32), те би их – из креативних разлога – свакако требало укључити у игране филмове из креативних разлога, мада наведена идеја дуго остаје само на нивоу предлога.

13 Дијегетичка и недијегетичка музика/звук подразумевају разделу функција музике/звука на деловање унутар дијегезе (и експлицитно и имплицитно у кадру), и на њено функционисање изван кадра, из позадине, али са активном значењском релацијом у односу на филмску причу.

14 Оркестарски састав партитуре из филма *Човек из христове шуме* подразумева доиста нестандардну звучну комбинацију: пиколо, флауту, кларинет, алт саксофон, фагот, трубу, 2 тромбона, 4 тимпана, групу удараљки (гран каса, добаш, дрвени блокови, ксилофон), челеста, велики концертни клавир, 6 првих виолина, 4 друге виолине 2 виолончела, контрабас и сопран (са назнаком „висок”).

15 Игра га Мија Алексић.



### 3. *Хасанагиница и Дрндафон*

По повратку из војске, Зоран Христић добија нови позив од Миће Поповића. Припремано је снимање Хасанагинице<sup>16</sup>. Овај филм у коме композитор није чуо велики оркестар одвео је Христића звуку каквом је, према сопственом признању, тежио од почетка рада на примењеној музици. Поетика Поповићевог сценарија и визуелна концепција Хасанагинице нису (баш као ни Човек из храстове шуме) дозвољавали обраћање уобичајеним поступцима. Тражећи одмак од пречесто коришћених модела, стигао је у једном моменту у ћорсокак:

„Снимамо тамо у оним кршевима<sup>17</sup>, у оним чудима... дивни костими, феноменална слика, сваки кадар је уметничка слика [...] Сад ја ту треба да ставим неке виолине, ма какви! [...] Седнемо да одгледамо филм. Композитор стварно мора, мора да чује филм. Ако не чује, страдао је. Онда измишља глупости и вади се на неку технику. Изађем очајан и кажем, 'ја чуо ништа нисам овде'. Буквално” (Hristić 2018).

Недуго затим, у Београду среће пријатеља, архитекту Предрага Пеђу Ристића, који га позива у свој студио да погледа инструмент који је управо конструисао, дрндафон, „пошто се на њему дрнда” (Ćirić 2009: 12). Ристић је склопио звучну нараву кадру да произведе дотад нечувене акустичке комбинације. Дрндафон је конципиран као вишemedијски уметничка структура: истовремено и музички инструмент и вајарско дело и машина (звукова) и вештачки „организам”:

„у пресеку троугао, изгледа као риба без главе и завршава се једном шкољком од бакра која даје ту акустику, а специфичност звука дају федери и игле разапети унутар те кутије. Федери су они који се ујутру користе за гимнастику. А најсавршенији звук био је онај који је долазио од федера једног трамваја. Све што се прикачи на тај инструмент фантастично је звучало. Ја сам узео маљице од тимпана и њима ударао по унутрашњости кутије. Патентирали смо и нови начин снимања. У резонантну кутију смо стављали микрофоне и тако снимали. Није нам био потребан студио” (Ćirić 2009: 12)

Било га је могуће наштимовати толико прецизно да је композитор могао да на њему свира чак и Баха (Hristić 2018). Христић долази на идеју да звуке необичног инструмента премијерно пласира у *Хасанагиници*. Мића Поповић одушевљено прихвата предлог и почиње стварање музике. Христић прилагођава нотацију акустичким условима дрндафона. *Хасанагиница* стиже на Пулски фестивал. Слушаоци су збуњени музиком. Председник жирија Меша Селимовић разумео је све – Зоран Христић добија прву Златну арену.

Виртуозно баратање инструментом/дрндафоном, понирање у Поповићеве сликовне, односно, нарацијске линије, обезбеђују равноправан

16 *Хасанагиница* је снимљена по сценарију Миће Поповића, рађеном по мотивима истоимене народне песме. У поднаслову филма стоји: „Камени деспот или једна могућност народне песме *Хасанагиница*”.

17 Филм је сниман на локацији Хутово благо у Херцеговини.

говор музике и слике. Рески, суморни, онирички (звучни) призори творе сопствену раван филмске приче. Неретко замењују вербалну нарацију (које, с намером сценаристе/редитеља, нема одвише), и чине то далеко суптилнијим путевима. Музика „утиче” на понашање протагониста, омогућава посматрачу да ослушне њихове мисли и емоције<sup>18</sup>. Како бисмо, на пример, разумели сцену „разговора” младе жене са одсутним супругом без присуства музике која заодева халуцинантни приказ неупоредивом сензуалношћу? Христић, дакле, поново помера звучне стандарде домаће кинематографије, афирмишући посве нови музички израз; партитура *Хасанагинице* је, усудићемо се да кажемо, ремек-дело српске филмске музике.

#### 4. *Хороској, Вране и Немирни*

Златне арене филмског фестивала у Пули, као признања раду овог композитора, стигле су партитурама из још два наслова *црног шаласа*: били су то филмови *Вране* и *Хороској*, снимљени 1969. године.

*Хороској*, први играни филм Боре Драшковића, формално не припада српској кинематографији (снимљен је у продукцији Босна филма и Кинеме, двеју сарајевских филмских кућа)<sup>19</sup>, мада су носиоци кључних задатака везаних за реализацију везани превасходно за српске уметнике.

Питања емоционалности, али и инстинктивног као услова бивствовања филма, што је, по Де Кјуру, поетички темељ Драшковићевог поимања седме уметности (De Cuir 2011: 195)<sup>20</sup>, надахнуће Христића на нови експеримент и пласирање новог „инструментаријума” – ући ће у поље *конкретне* музике<sup>21</sup>: на снимању, на једној шљунковитој плажи, добио је идеју да употреби белутке и да њима (уз још неке постојеће музичке нумере), буде дат ритам филму, каменом о камен. Христић ће најпре прекршити „правило” да филмска слика / драмска радња треба да буде уведена музиком. *Хороској* почиње тишином (и без изразитије акције), јер

18 Музику *Хасанагинице* можемо дефинисати као метадијегетичку, што је простор ситуиран између дијегетичке и недијегетичке музике; гледалац/слушалац има привилегију да „чита мисли ликова са екрана” (Gorbman 1987: 22–23), што је кључни услов да неки догађај разумемо као субјективно опажање реалности.

19 Техничка дистрибуција и лабораторијска обрада филма рађена је, осим у Босна филму, и у лабораторијама Центар филма из Београда.

20 Грег де Кјур у том контексту наводи Драшковићев текст „Друкчији поглед”, где је редитељ изнео идеју „да је филм превасходно ствар емоције и да емоција и мисао теку једна кроз другу као критика и пракса. [...] Амерички филм није интелектуално-медитативан, већ пре инстинктиван и емоционалан [...] никад нема карактеристике интелектуалног филма, за разлику од европског [...] Ова критичка преокупација емоцијама налази место у *Хороскоју*, који такође говори о инстинктивној природи својих јунака, који живе попут животиња (у кореспондирајућем инстинктивном смислу)” (De Cuir 2011: 195). То је оно што, према Де Кјуру, Драшковић преузима од америчке кинематографије и супротставља традиционалном поимању филмске уметности у домаћој средини – чему ће се Христић прикључити афирмисањем још једног неконвенционалног поступка обликовања филмске музике.

21 Окретање *конкретној* музици је на изврстан начин најавио у *Хасанагиници*, употребом дридафона, звучне конструкције начињене од свакодневних употребних предмета.



не треба да открије гледаоцу/слушаоцу жанр, контекст или атмосферу<sup>22</sup>. Свеједно, уводни кадрови (призор преврнуте корњаче која покушава да стане на ноге, или за 180 степени обрнут призор доласка воза у станицу, јер из перспективе младића који лешкари и гледа одоздо, доиста изгледа тако), указују да овде ништа неће бити онако како очекујемо.

Фабула се односи на групу младића који проводе време на железничкој станици негде у каменитим (херцеговачким) пределима. Беспосличаре, жељне узбуђења, необузданог и неспутаног провода („добро би било промувати се мало по Дубровнику”, каже један од њих). Они, међутим, никада не одлазе даље од своје станице на којој гледају „како људи иду на море”. А да радња говори о години побуне, 1968, сведочи нам прича о „кукавичлуку” једног од петорице момака (који се утркују за наклоност Милке<sup>23</sup>, новопридошле младе продавачице из киоска): он студира у Београду, „али је одатле побегао од демонстрација”.

Христићеве музике нема одвише. Уклопљена је у постојеће звуке и углавном фигурира у дијегетичком пољу<sup>24</sup>. Чујемо је као „музику” воза који долази и „одлучује” о победнику самоубилачке игре двојице младића<sup>25</sup>. Узбудљива је и као нумера театарско-плесне трупе на одморишту пута ка Дубровнику и Љетњим играма на којима ће наступити – где је конструисана готово мјузикхолска нумера (овде и дословно видимо Христићеву музику, белутке на којима музицирају актери). На делу је, очевидно, побуна, чији амбијент обезбеђује музика: атмосфера типична за хипи културу, тековину Запада која није гледана са одобравањем у СФРЈ. Христићеве белуци ће се придружити бенду на локалној игранци, да би, поступно, њихова појава (и визуелна и акустичка) постала својствен лајтмотив филма. Потресна сцена покушаја убиства ножем и неосетљивост околине на оно што се догодило добиће звучни коментар у кретању воза чији је реални звучни одраз замењен Христићевом музиком белутака. Белуци су тако и музика и звучни ефекат. Они су знак за опасност, за силовање које се одвија уз њихово шкрипање (а без гласова учесника сцене), на путу у трагичан завршетак који се, међутим, одвија без очекиваног узбуђења – управо захваљујући дејству музике.

22 Прва музика коју чујемо негде након четвртог минута филма, није оригинална партитура намењена овом наслову; односи се на (српски) фолклор, на трубаче који у дијегетичком статусу) увеличавају свадбено славље.

23 Игра је Милена Дравић.

24 У дијегетичком статусу чујемо и другу, већ постојећу музику (музика из овог филма је својеврсна композитна партитура која спаја више различитих аутора – при чему је само Христићев удео оригиналан, због чега је и наведен као композитор). Пред гледаоцем/слушаоцем је више разнородних музичких звукова: популарна музика тог времена (допире са транзистора на станици, на игранци...); Моцартова *Sonata facile*, у вртоглаво брзом темпу свирана на клавсену (сцена завођења Милке, од стране Видака/Драган Николић, који изводи вратоломије на бициклу и кружи око ње); југословенска химна „свируцкана” на усној хармоници; уведен је чак и у то време проскрибовани *Марш на Дрину* Станислава Биничког – у извођењу трубачког оркестра судара се, „води рат” са звуцима игранке и рокенрола...

25 Младићи стављају главе на железничке шине и надмећу се у томе ко ће дуже издржати до уласка локомотиве у станицу.

Наиме, хладна дистанцираност ритмичног пулсирања белутака/воза раздвојиће ликове филма: одводиће у смрт, у неку другу провинцију, у Београд, и остављати у досади, по старом.

Други филм снимљен исте године *Вране* апострофиран је као један од носилаца тенденције *црног шаласа* (Tirnanić 2011: 84). Сценарио и режију заједнички потписују Гордан Мињић и Љубиша Козомара (Petronić i Milenković Tatić: 24)<sup>26</sup>. Зоран Христић ће се одлучити за комбиновање (наизглед) неспојивих звучних извора. Поново, као у *Хороскоју*, музике нема у иницијалним кадровима. Стићи ће неколико минута касније, заједно са уводном шпицом и потврдити оно што смо могли да претпоставимо на основу прве сцене<sup>27</sup>. Музика је, попут претходних композиторских филмских партитура, конципирана и пласирана фрагментарно (јер успешно структурисана партитура „не бивствује у аудио-визуелним системима на начин интегралног музичког дела, што је случај са *чистом* музиком, већ оперише дата у адекватним сегментима”, Ćirić 2013: 221), кроз акустички оштро супротстављене сегменте. У Христићевом визији она је и претећа и шаљиво-гротескна и туробна (на моменте налик традиционалној поскочици која ће по потреби постајати – посмртни марш). Нespoјиви су и звучни елементи од којих је склопљена. У првом плану је женски глас који пева на неутрални слог (третиран као инструмент), док се истовремено чују труба (електричне) оргуље којима се придружују секција лимених дувача, контрабас и тимпани. Инструментаријум је употпуњен присуством акустичке направе флексатрон, намењене произвођењу лелујавих хумористичних звучних ефеката које најчешће чујемо у анимираним филмовима, односно, у комедијама. Тако формулисана музика додатно ће појачати фарсичност фабуле. Елементи уводне музике ће током филмске приче бити раздвајани, засебно разрађивани и поверени новим инструментима (мелодија, испрва дата женском гласу, биће по потреби, додељена флаути или труби), што значи да је реч о својеврсној функционалној теми, погодној за преобликовања сходно захтевима наратива (Ćirić 2014: 31). Појављује се и у дијегетичком статусу, када је, у разузданој атмосфери, певају актери филма. Иако ће је редитељи економично употребљавати, управо ће Христићева партитура, када је присутна, функционисати као фактор динамизације кадра и његовог усмеравања. Цепање теме, варирање, (анти)прогрес од музике ка звучном ефекту – како се крај филма приближава – говори о тескоби, несланажењу главног лика (бивши боксер Ђука<sup>28</sup>) у „опресивној природи друштва и модерног живота који мора да подноси” (De Cuir 2011:

26 У улози сценариста, двојица уметника активни су почев од 1962. Поред осталог, писали су сценарија за филмове *Буђење пацова* и *Кад будем мртав и бео* Живојина Жике Павловића, такође експонирана остварења *црног шаласа*, оба снимљена 1967.

27 Главни јунак, уз помоћ пријатељице, кришом у нечијем тору убија јагњад да би од власника, на превару, за ситан новац добио квалитетно месо које потом намерава вишеструко скупље да прода и да тако заради.

28 Тумачи га Слободан Џица Перовић.

210), али и о девијантним психолошким профилима карактера који га опседају<sup>29</sup>, и којих не може да се ослободи.

Још један филм са краја шездесетих година у чијем је стварању учествовао Христић битан је у контексту нестандардног формулисања филмске музике *црног таласа*: *Немирни* редитеља Кокана Ракоњца (1967). Конфликт старог и новог, као једна од суштинских тачака *црног таласа*, овде је, између осталог, оличен у генерацијском сукобу. Композитор ће желети да пласира музику младих, простеста, побуне и – приступиће обрасцима рокенрола. Био је то први улазак ове музичке врсте у домен недијегетичке (*background*) партитуре у српској кинематографији<sup>30</sup>. Како се радња филма одвија у (југословенској) престоници, композитор се одлучује за београдски бенд *Елијсе*, чиме конкретизује урбани аудитивни контекст *Немирних*:

„Дођем и кажем, 'хоћете да радимо за филм?', они кажу 'хоћемо'. Вежбали смо у једној гаражи на Неимару [...] одемо у Загреб, ту смо снимали. Још је било тешко снимати јер нису били каблови из гитаре директно укључени у микс-пулт, него су ту били микрофони. Ма, чудо. Значи, први пут тако нешто овде” (Hristić 2018).

*Елијсе* су присутне и као (споредни) „учесници” филмске приче. Најпре их видимо/чујемо у уводним кадровима (и шпици). Убрзо, по јурњави групе младих (који су узрочници саобраћајних несрећа и погубија), затим и увиђаја полиције, схватамо да ће рокенрол бити музика „немирних”. Јер поред дијегетичких нумера састава *Елијсе*, Христићеву партитуру срећемо на недијегетичкој позицији. Она – у варираним фрагментима<sup>31</sup> – јесте звучни одраз и полицијске истраге и бега од закона; односа протагониста, њихових дилема и (изневерених) очекивања и емоција: Христић је обликује са много духа, повремено уграђујући у њу и знане цитате (попут теме једне Бетовенове клавирске сонате<sup>32</sup>). Могућности појединачних инструмената рок састава (или различитих инструменталних комбинација<sup>33</sup>), искористиће да подвуче антитрадиционалистички редитељев приступ филму, туробност теме, критику друштва у коме ствари функционишу другачије него што су у јавности презентоване. Христић стога најчешће конструише кратке сегменте, прилагођене ситуацији или атмосфери коју треба да акцентује.

29 Попут „балетана” Чедице (или Тредиса – игра га Милан Јелић), који главног јунака увлачи све дубље у невоље и криминал.

30 У дијегетичком статусу, поједини елементи рокенрола појављују се нешто раније. Прве наговештаје ове врсте у српској кинематографији срећемо 1960. у филму *Љубав и мода* Љубомира Радичевића (уп. Ćirić 2012: 61–70).

31 Недијегетичке фрагменте Христић повремено сасвим удаљава од рокенрола и одводи их до атоналности.

32 Реч је о трећем ставу *Сонате* бр. 8 у це молу, оп. 13.

33 Музика одјавне шпице укључује и гласове.

## 5. Крај црног шаласа. дервиш и смрт

Почетком седамдесетих, оштрим нападима на ауторе *црног шаласа*, окончан је овај уметнички покрет. У исто време, Зоран Христић (не само у свом филмском опусу), одлучује да се окрене тоналном организовању својих партитура (Hristić 2018). Ипак, у још једном наслову, *Дервиш и смрт* (редитељ Здравко Велимировић, 1974), поново ће применити поступак онеобичавања филмског звука/музике (мада уплив тоналности јесте чујан – најпре у шпици). Инспирацију за ову партитуру тражио је и нашао у изворном акустичком окружењу дервиша, у њиховом ритуалном падању у транс: „Искористио сам тај звук дервиша који смо снимали у једној џамији код Новог Пазара. [...] Дођу кола, седнемо, одемо, снимамо... кад они падају у транс са оним страшним хуком, то сам употребио [и у филму] и у позоришту” (Hristić 2018)<sup>34</sup>. Обратиће се класичним инструментима<sup>35</sup>, чији ће третман, међутим, бити неконвенционалан, често на граници звучног ефекта. Додавањем аудитивне нити ониричке атмосфере – донекле слично *Хасанаџиници* – композитор обезбеђује целовитост значења етичким дилемама, унутарњим расцепима Селимовићевог јунака Ахмеда Нурудина<sup>36</sup>. Речју, Христићева партитура указује на неумитност фаталног исхода дервишеве судбине.

Уколико га разматрамо са идеолошке платформе тренутка у коме настаје, *Дервиш и смрт* може бити схваћен као аутентична посвета *црном шаласу*, чије је бивствовање насилно прекинуто из страха власти од расправа о слободи и путевима другачијег/субјективног поимања (индивидуалног) идентитета. Да би одржао ауторитет, режим мора изнова да лансира догме соцреализма, принципе друштвене објективизације као њихове темељне премисе<sup>37</sup>. У првој половини седамдесетих година прошлог века створена је атмосфера несигурности и страха, чак и „погрома какву домаћи филм до тада није упамтио” (Volk 1994b: 92). Притисак на кинематографију је био силовит. Коначно, сам начин живота се мењао; ако ни због чега другог, онда барем из разлога убрзаног техничко-технолошког напретка цивилизације. Стижу нови аутори, међу њима и генерација која ће бити називана „прашком групом” (cf, Kuk 2007: 538–539), попут њихових претходника са поља музике и сликарства. Зоран Христић ће нарочито успешну сарадњу остварити са Гораном Паскаљевићем, који ће му, штавише, поверити музику свог

34 Овде напомињемо да је Христић радио на три драматизације романа *Дервиш и смрт* (једна филмска и две позоришне), али да је за сваку компоновао сасвим другачију музику.

35 Инструментални састав за партитуру овог филма је следећи: енглески рог, кларинет, бас кларинет, харфа, гитара, 2 виоле, контрабас, 3 гонга, клавир – у различитим комбинацијама, у зависности од захтева наратива. За звучни/музички одраз Ахмеда Нурудина композитор је одабрао дрвене дувачке инструменте.

36 Тумачи га Воја Мирић.

37 Соцреализам као раширена пракса у уметности по успостављању левичарске диктатуре заправо нема прецизне одреднице, осим идеолошке процене која долази од комунистичке власти (уп. Mosusova 2004: 13–21).

играног дугометражног првенца, филма *Чувар ђлаже у зимском периоду*. Занимљиво је и да је сценариста, односно, косценариста сва три наслова на којима је радио са овим редитељем (*Чувар ђлаже у зимском периоду*, *Пас који је волео возове* и *Варљиво лето '68*), један од Христићевих „сабораца” из периода *црног таласа* – Гордан Мухић. У партитурама Зорана Христића, извесне су промене. Осим тоналности, приметно је поједностављивање звучних текстура, све интензивније упловљавање у жанрове популарне музике. Побуна је окончана.

### Закључак

Филмске партитуре Зорана Христића из периода *црног таласа* извесно поседују значајан дијапазон музичких средстава, техника и стилских утицаја. Сугестивност Христићеве музике вероватно лежи у чињеници да „размишља сценски” (Hristić 2018). Примерци овог сегмента његовог опуса обележени су експериментима и радикалним потезима – што се може тумачити специфичним друштвено-политичким контекстом *црног таласа*. Христић демонстрира прилагодљивост продукционим условима (знамо да музика долази на крају снимања, „када су већ све паре потрошене а онда ти кажу ’немој више од три извођача!’”, Hristić 2018<sup>38</sup>), али и маштовитост у обликовању партитура које оперишу као аутентични (аудитивни) продужеци, појачивачи редитељских замисли и емоција. У просторима српске/југословенске кинематографије, овај композитор афирмише дотле неискоришћене музичке ресурсе: додекафонију, конкретну музику, истраживање нових звучних објеката, комбиновање популарних музичких жанрова са идиомима високе уметности и слично.

На крају, баш као што данас *црни талас* сагледавамо као изразит медијски/кинематографски бренд бивше заједничке државе, онда је исто тако могуће тврдити да је Зоран Христић пласирањем неконвенционалних музичких поступака на својствен начин „брендирео” звук овог уметничког покрета.

### Листа референци

- Adorno i Eisler 1994: T. Adorno, H. Eisler, *Composing for the Films*, London and Atlantic Hghlands: The Athlone Press.
- Ćirić 2009: M. Ćirić, Prvih stotinu godina druženja pokretnih slika i muzike: muzika u domaćoj kinematografiji, *Negotin: Mokranjac*, 11, Negotin, 12–14.
- Ćirić 2012: M. Ćirić, Music in ex-Yugoslav Cinematography 1946-1961: On the Road to Musical, in: M. Sala (ed.), *From Stage to Screen*, Turnhout/Nottingham/Chicago: Brepols Publishers, 61–71.

38 Као ретку скупу филмску продукцију у којој је учествовао, Зоран Христић издваја *Ужичку републику* (Hristić 2018).

- Ćirić 2013: M. Ćirić, *Semiologija slike kao mogući putokaz za čitanje neverbalnog zvuka/muzike u audiovizuelnim sistemima*, Kragujevac: *Nasleđe*, 27, Kragujevac, 215–223.
- Ćirić 2014: M. Ćirić, *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, Kragujevac: TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet.
- De Kjur 2011: G. DeCuir Jr, *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- Gorbman 1987: C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London: British Film Institute.
- Gulding 2002: D. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Hristić 2017: *Autoportret: Zoran Hristić* (televizijska emisija), RTS 1, emitovano 6. 3. 2017, <<http://www.rts.rs/page/tv/ci/story/17/rts-1/2645985/autoportret-zoran-hristic.html>>. 15. 4. 2018.
- Hristić 2018: Intervju sa Zoranom Hristićem, razgovor snimljen u Beogradu, 14. 4. 2018. (rukopis).
- Kuk 2007: D. Kuk, *Istorija filma II*, Beograd: CLIO.
- Levi 2009: P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Lim 2006: M. i A. Lim, *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Beograd: CLIO.
- Mosusova 2004: N. Mosusova, *Socijalistički realizam i posleratno stvaralaštvo Mihaila Vukdragovića*, u: D. Despić (red.), *Delo i delatnost Mihaila Vukdragovića i Marka Tajčevića*, Beograd: SANU, 13–21.
- Petronić i Milenković Tatić 1996: R. Petronić i Lj. Milenković Tatić (red.), *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945–1995*, Beograd: Institut za film.
- Šijan 2011: S. Šijan, *Crveno i crno u knjizi Jugoslovenski crni talas* Grega De Cuiira Jr-a, u: G. DeCuir Jr, *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, 7–4.
- Tirnanić 2011: B. Tirnanić, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- TV Zabavnik*, RTS 1 (televizijska emisija), emitovano 10. 9. 2015.
- Volk 1994a: P. Volk, *Novi film ili pobuna autora, Povratak u budućnost*, Beograd: Institut za film, 65–89.
- Volk 1994b: P. Volk, *Crni talas – osveta poražene politike, Povratak u budućnost*, Beograd: Institut za film, 91–111.

Marija M. Ćirić

## FILM MUSIC OF ZORAN HRISTIĆ IN THE CONTEXT OF THE BLACK WAVE

### Summary

More than half a century ago, Zoran Hristić composed music for the film *The man from the oak forest* by painter and director Miodrag Mića Popović. The *Black Wave* in Serbian cinematography began with this film. Creative and poignant, the *Black Wave* is probably the most provocative media brand of socialist Yugoslavia, a turning point in understanding the seventh art, and of the ideological position of the once-existing country as well. The aim of this study



is to cast light upon the mentioned segment of Hristić's opus (contextualized by poetic, social and political framework of the *Black Wave*), where he broke up with conventional lines of film music conception. Namely, Hristić demonstrated adaptability to production conditions as well as creativity in forming scores operating as authentic (aural) continuations, enhancements of the director's ideas and emotions. The results obtained from analyzing certain scores of this composer (*The man from the oak forest*, *Hassan-aga's wife*, *The horoscope*, *Crows*, *The restless*, and *Death and the dervish*), point to the following fact: the composer affirmed musical resources that had previously never been used in domestic cinematography (twelve-note chromatic scale, concrete music, new sound objects' research, combining popular genres with high art idioms etc.), thus revealing new possibilities for film music. In other words, as the *Black Wave* is seen today as a wholesome media/cinematographic brand of the common ex-state, it is possible to claim that Zoran Hristić created the "brand" sound for this artistic movement by his unconventional actions in music.

*Keywords:* (film) music, film, *black wave*, cinematography, score, placement/affirmation

*Примљен:* 27. септембра 2018. године

*Прихваћен:* 8. априла 2019. године