

Часлав В. Николић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност

## УНУТРАШЊЕ ПУТОВАЊЕ КА РАДИКАЛНОЈ ДРУГОСТИ:<sup>2</sup> МУЗИКА У ФИЛМОВИМА ДЕЈВИДА ЛИНЧА И РОМАН О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Музичка димензија филмова Дејвида Линча представља под-ручје музичких карактера као семиотичких и наративних карактера, који конституишу значење слика и у значење утискују његове преступе, затамњења, трансценденсе. Аудиторни систем Линчовог филма фигуре јунака (и не мање тумача филма) окреће себи, ослушкивању себе, као што их постепено измешта из власти над собом, из моћи слушања себе, помера их према ономе што могу да чују, што их ослобађа себе а заправо несносно притиска собом, према ономе што је радикална Другост у субјекту, у звуку, у свету, што је њихова конститутивна изванкост. Мелодијско приповедање из искуства завршетка, у филму *Булевар звезда* Дејвида Линча, подсећа на романескну поетику Милоша Црњанског. Унутрашње кретање ка радикалној Другости, разложено у причи која следи, а аутопоетички већ оспољено као завршеност, као сублимна будућност-претходност (што сама прича не може да види), излазак и безусловна повратност, зачудно осећање страности у коју се исклизавала која већ јесте у субјекту, негативна онтологичка, омогућава огледање *Романа о Лондону* Милоша Црњанског и музичко-наративно-симболичке структуре филмова Дејвида Линча. Корачање за траговима јунака Црњанског романа или за трауматичким траговима фигура Линчовог филма управо музика (филмска и романескна) заснива и раскрива као корачање за/са онима којих већ нема.

*Кључне речи:* роман, филм, музика, Милош Црњански, Дејвид Линч

### *Мртшав је давно, давно*

Како би то било да се на месту Нојевог сабрања историјско-метафизичких ресурса, на месту консолидације бића, благослова и савеза, није догодило ништа? До да се океан, у пунини себе и у повлачењу духа Божјег над водама, безобално раширио и заокружио, нерастављиво об-

1 caslav.nikolic@gmail.com

2 Рад представља проширену верзију усменог саопштења под истим насловом изложеног на научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност – Rock 'n' Roll*, одржаном 23–25. октобра 2015. године на Филолошко-уметничком факултет у Крагујевцу.

грлио и цивилизацијску синтаксу растворио у наплавине које никада, нигде, нико не би историописао, читао, волео? „И наваливаше вода све више по земљи, и покри сва највиша брда што су под целим небом. Петнаест лаката дође вода изнад брда, пошто их покри. [...] Све што имаше душу живу у носу, све што беше на копну, помре.” (Библија 2005: 7: 19–22)

Како се, потражих једног дана у *Роману о Лондону*, роману свих романа, тај свет зове?

*Свеједно.*

*Мртшав је давно, давно.*

### **Како се ствари повезују када изгледају иако удаљене?**

Како се постиже и усавршава дослук „између сијалице за божићно дрвце” и једног човека из Пољске? „Како се ствари повезују када изгледају тако удаљене?” Једначину филма *Унутрашња империја* (*Inland Empire*), филма без сценарија, без тематског концентрата и филма посве нестабилне унутарње динамике, редитељ Дејвид Линч у књизи *Лов на велику рибу* разиграва позивајући „трећу ствар која скоро уједињује прве две” (Линч 2008: 91). Иако безмало аперцептивно, јединство усред многоличја постоји: „Океан је јединство, а ове ствари пливају по њему.” (Линч 2008: 91) Редитељска метафорологија не надилази сижејну декохеренцију откривајући бога као океанску раван свеукупног жића, него измештајући кохеренцијски принцип некохеренције приче из метафизичког у (ауто)поетички простор. Осећај „да је све, на известан начин, једно”, те да је допустив црњанскијанизам „како су све ове ствари међусобно повезане”, узводи се естетичком епифанијом: „[...] одједном, сагледао сам облик који уједињује све преостало, све што је дошло раније. [...] Био је то добар дан јер сам са приличном сигурношћу могао рећи да ће то бити играни филм.” (Линч 2008: 92) Захваљујући својеврсном квантном мултипоретку, нешто заиста опстаје на свим дијегетичким тачкама филма, повезано иако одвећ удаљено, безобличје које не уруши (иако руши), већ управо јесте *одједном сагледани облик*. Али тај облик, Линчовог филма или Црњансковог романа, изазива прекоивичну последицу: звезду бесконачно закривљену, неповратно отиснуту – у црну рупу.

У скици историјске употребе камера у филмској уметности, Дејвид Линч образлаже своје опредељење за мали дигитални апарат, уместо за квалитетније HD медије, његовом не сасвим изоштреном емулзијом, скромнијим опсегом информација на екрану, оптичком вредношћу која подсећа на филмове снимане тридесетих година 20. века. Линчов сентимент за стару, унеколико замагљену, филмску слику, међутим, поетички и филозофски је деликатнији: „А понекад, у кадру, ако се питаш шта видиш, или постоји неки тамни угао, дух може да почне да сања. Ако је све кристално јасно у кадру, онда је то то – то и *ништа* друго.” (Линч 2008: 99) Кристалној HD јасноћи целокупног поља, тоталној прозирности, Линч противставља кадрирање тамним угловима, текстуализацију потајом, маглином, непрозиром, заумним, разговарање затамњеним

кутовима самог духа, у коме се опетује *нешто* друго, острањујуће, зачуђујуће, онеспокојавајуће. Када се питања и одговори о творцу света, као о неком изразитом, и његовом волшебном одабраном јунаку Рјепнину, као о макар коме, наднесу над град Лондон, као над нему, безмерну Сфингу, он се повлачи у безизражајност, самозатајеност – „нестаје у неку језиву, жуту, тешку маглу, кад се не види ни прст пред носом у животу” (Црњански 2004: 11).

Да приповедну структуру и свет приче *Романа о Лондону* одликује неочигледност фундаменталних укрштаја судбине јунака са судбином света, односно неочигледност спреге фундамената приповедне конструкције, дакле неочигледност која се доследно подастире као темељ свих ствари, чиме постаје њихово меродавно, али раскорењујуће, обележје, снажно рефлектује почетак Црњансковог романа испољавајући свест о себи као о роману о самоспознајном мрачном углу:

„Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никадга*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци.

*Egalité. Fraternité* – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лондону.” (Црњански 2004: 9)

За разлику од Линчовог раздвајања пожељних тамних обода филмске слике и нихилирајуће тоталне расветљености, приповедно саморазумевање романа Милоша Црњанског показује како су посредни истовредна испољавања. Нестабилност снопа светлости што дефинише позорницу (утишавање светлости или њено драстично појачавање) назначава напредујуће Друго, које је ништа. То Друго које је ништа заправо је Линчово Треће, што своју фундаменталност испољава као кристалну јасноћу ничега, у којој, зато што је блиставост беспрекорна, ништа не преостаје. Романескна рефлексија света мора, међутим, као и у случају Линчовог детектовања филмског облика у виду уједињујуће перспективе раздружених елемената, да се најпре естетички/поетички легитимише, утврђујући да оно неочигледно а пресудно што прича о Рјепнину и Наћи не може да искаже о њима и свету у коме живе<sup>3</sup> мора учинити самосвест романа, осветљавајући себе пред неочигледним светом. Дакле, тек у подручју приповедачког самообележавања, које представља рад естетике придошао по окончању дејства метафизике, као у простору више свести, могућно је прочитати оно што сам свет приче о себи не може да каже јер је исувише неочигледно. Наиме, тек тоталитет жанра (*Сви се њисци романа слажу*) може да мисли оно што један писац или један роман не могу: тоталитет романа бележи невидљиве резонанце тотали-

3 Више у: Slobodan Vladošić, *Crnjanski, Megalopolis*, 2011.

тета света. *Роман о Лондону* уистину јесте Велики роман, роман романâ, а Црњански уистину није један писац романа, него сви, те је његово презиме *pluralia tantum* – писци романа су Црњански.

Мислећи зенитно искуство естетике жанра, *Роман о Лондону* осећа и не само како, услед сталног раста хоризонтале обиља<sup>4</sup>, нема могућности за изналагање тотализујућег смисла, него и како је бесмисао оно што тотализује. Оптика Црњанскове нарације региструје да није тек велика и чудновата позорница подручје према коме треба управљати пажњу него је то још и више оно што почиње у њеним угловима, што можда није могуће видети, јер негира појављивање, али што бар за који трен, минут, годину више јесте могуће чути. Отуда углови позорнице, у роману Црњанског и у филмовима Дејвида Линча, јесу гранична звучна поља. Музичка тема у филму *Булевар звезда* претходи и предстоји одломцима приче и једина их повезује. *Роман о Лондону* не почиње сликом позорнице, него перформативом: многогласје свих писаца романа слива се у опуномоћујући глас Црњансковог писца, па када они *кажу* заправо *каже* он, а могућно је и обрнуто. Слика и знање о позорници изливају се из полилога романескног жанра, па као да их овај полилог и ствара, а не само да их тумачи. „У том малом месту почела је ова прича коју послушкујемо.” (Црњански 2004: 14) Из *кажу/каже* произлази театар, фигуре у њему, њихова опстојност у театру, као што и излазак из театра, гихање театра и његова трансгресија припадају *њему/њима*. Романескни полилог, те пробијање слике звучно оптерећеним преформативима („Никада, – *Њикаџга*”; „Ујехал – виче неко”; „*Egalité. Fraternité* – чујем како неко виче”) сугеришу да постоји једно поље звука – шапутање, мрмљање, викање, и немоћ – у коме се одвија драма постојања и драма романескног жанра. Јер у књизи Црњанског „Ипак се чује оно што мисле и оно што шапћу. Сами себи.” (Црњански 2004: 13)

*Роман о Лондону* се и завршава доследним повратком свега у почетни вишеглас. Излазак из слике, односно коначни искорачај са позорнице дефинишу мрачни угао. У Фоукстон, на станицу, Рјепнин стиже нешто пре поноћи. На путевима паркова којима је могао проћи, а „који се спуштају до мора”, „мрак је био потпун”. Иако се одатле, „кад је дан ведар, или ноћ ведра, може догледати, чак до обале Француске”, ипак „те ноћи није било видно, ни на сто корака” (Црњански 2004: 681). Видљивост се нагло, волшебно умањује, те се километри протежности светлости редуцирају на мање од сто корака, услед чега се и сазнање о судбини јунака овог романа осамљује, изводи из приче и враћа у посед романа, тог чудноватог једногласног многогласја у коме нема људи, а има писаца, оних који се не виде, него само *кажу*. „Нико није приметио човека, са тим цаком, који је нестао у зеленило, у мраку.” (Црњански 2004: 681)

Роман Црњанског као да обмањује на свом крају, јер ако се на почетку *сви писци* слажу, те њихово *кажу* дефинише позорницу о којој и Црњански приповеда, како је могућно да на крају *нико* не примети чо-

4 Видети: Đerđ Lukač, *Teorija romana*, 1990.

века и његов нестанак. Или, заправо, роман све време обмањује, а међу свим писцима које мимикријски имагинира на почетку, уистину нема људи, те је прави садржај шифре *сви писци у ствари нико*, услед чега би се дало помислити како сам Ђаво прозирности приповеда (и унапред види) оно што пише и зачарава оне који читају, колебајући их у погледу могућности да још нечега/некога, у свету романа, или у њиховом свету, има. Отуда је монограм у виду звездице пре завршна два параграфа романа, а по нестанку јунака у мраку, могућно схватити као упућеност приповедања у виду чудноватог говорења/шапутања не на себе, већ на пратиоце Рјепниног путовања. Иако се чини да је очигледан, Рјепнинов нестанак је припао тоталној неочигледности, управо онако како је на почетку романа и казано. И баш тамо где јунакова запитаност о томе „зашто је у том театру играо, [...] зашто је баш ту улогу имао, [...] ко му је ту улогу доделио” (Црњански 2004: 9), те свест о судару „између једног човека и једне огромне вароши”, у нестанку дефинише последицу нараслог знања о себи, отпочиње судар романа и читалаца/гледалаца.<sup>5</sup> Судар поетике и перцепције скривено је исказан у метатекстуалном финалу романа, обележеном звуком. Романескна оптика прекорачује у нови дан, али не да би повратила сазнање о Рјепнину, већ да би указала на онемогућеност осмишљавања позорнице. Отуда разведравање које уоквирује причу о Рјепиновом путовању и увире у ништа и јесте она кристално јасна блиставост у којој преостаје радикално друго – *ништа*. Пошто је неочигледна, роман је аудиторно таквом отискује:

„А кад се, ујутро, разведрило, нико није питао: како се један од чунова, крај једног купалишта, одрешо, и, зашто су га нашли на неколико стотина јарди, од обале, заплускиваног од таласа којих је, то јутро, већ било. Нити су новине, чак ни у Фоукстону, чуле, о неком пуцњу, после поноћи, у мраку, мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко. Нити је то море избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака, иако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло.” (Црњански 2004: 681)

*Роман о Лондону* се, дакле, враћа у глас из којег приповедање с почетка књиге и искорачује. Али обележава измењену позицију почетног многогласја. Или је у ствари раскрива у ономе што је од почетка и била. То је кохеренција не(само)запитаности. Почетак романа је огласио слагање свих писаца у гласу и у незнању о томе зашто, ко и куда, да би крај романа то јединство проширио и озвучио као испражњени тоталитет. Сви писци су заиста сви тек када су нико. Нико је опште, заједничко: *сваки* с почетка романа је *нико* с краја. Али пражњење захвата и звук, те нико не пита / не каже оно што се не може питати/казати: нико није чуо *неки* пуцањ, „мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко”, а грмљавина мора не обележава излазак *неког* леша на обалу. Црњански активира звучне карактере на крају романа како би учинио приметнијим

5 Као што почетак-крај филма *Булевар звезда* обележава почетак судара филма и његових гледалаца.

тотално пражњење у основи јутарње ведрине, и у фундаменталним сми-саоним деоницама романа. Али звук на крају *Романа о Лондону* је за-право не-звук, одсуство звука. Црњански постулира звучне карактере на крају романа, у *сјајан дан*, како би учинио приметнијим ултиматив-ни нестанак у основи јутарње ведрине, и у фундаменталним деоницама романа. У *Роману о Лондону* постаје јасно да „пут у светлост, као пут ка хоризонту обиља, блиставости и фосфоресценције, био је, дакле, пут ка блиставом хоризонту бића очуваних обриси, али ишчезлог лица” (Лом-пар 2007: 51). Изналажење суперпозиције што зближава удаљено – улич-не лондонске лампе и руског књаза Рјепнина – исходује не само урбаном детективитиком, него и открићем Океана, по којем све ствари пливају:

„Све је ледено. А нема ничега, – ни планина, ни шума, – да задрже те ледене ветрове, што са поларних мора, дувају. Свуд је море око нас. Свуд је уоко-ло Океан. Тонемо, – чујем како неко виче у вагону. Нађа, тонемо! А неки благ, мио, женски глас, чујем како одговара: *Коља, дараџој*, – заједно ћемо.” (Црњански 2004: 12)

Црњансков океанистички приповедни прозир модерног стремљења „човека који је одлучио да се, док плеше над празнином, супротстави ђаволу прозирности” сугерише структуру шифрованог, прозирног, он-толошки испражњеног зла, односно структуру света „која није непо-средно очигледна, али која се налази у основи неочигледне повезаности разностраних деоница приповедања” (Ломпар 2007: 36). Ултимум нео-чигледности у коју се проширио Рјепнинов нестанак још је не-звучањем могао да буде условљен, претрајавање неких знакова продужено, али преостајање звука и његовог негативитета, затајеност гласа, служи да нестанак онога што је виђењем, светлошћу некада могло да буде опуно-моћено као постојеће додатно временски оптерети, да га помери према гледаоцима, преводећи га из претходности која је nestала у будућност која се неће испунити. Наизглед полемички однос почетка и краја *Ро-мана о Лондону* (сви кажу – нико не каже) потказује бесконачни Океан, што га је Црњански све време сугерисао, приближавао. Онај у који, како приповедач на почетку чује, тону Рјепнин и Нађа исти је онај који по-чиње на иходишној обали приче. Управо океан у који тоне све, па и звук. Управо океан-вакуум по коме пливају све ствари – оне који би могле да јесу (када би неко могао да пита, када би неко могао да чује, када би неко могао да умре), али које не могу, јер онтолошки нису.

Да се Црњансков роман обраћа и читаоцима јасно је од почетка, јер је садржај онога што сви писци романа кажу обавезујућ не само за све који се на позорници појављују, већ и за оне који су испред позорнице, управо у једном од тамних углова светског-романеског кадра. Можда је неочигледан, али тај угао није мање важан. Или је својом неочигледно-шћу важнији. Управо они деле глас писаца, романа, приповедача, јунака, па њиховом незнању о томе куда из театра сваки одлази суседствује узвик *Ујехал*, некога у једном вагону подземне железнице у Лондону. То је глас, нећемо погрешити, јунака Црњансковог романа. Али то није мање глас

који долази изван сцене, из оног подручја у коме су гледаоци/читаоци. Црњанскова драмска графологија оснажује ову могућност постављајући узвик *Ујехал*, као да се романескни дискурс на мах посувраћа у драмски, у дидасталије. Индикација отуда проширује простор подземља у коме *Роман о Лондону* прича, јер тамо где се романескна позорница отвара за публику (јер нема строгог ограничења прелаза између публике и позорнице) омогућено је да и гледалиште буде позориште, па да и подземље буде заједничко. Истинит је увид Слободана Владушића да кретање у *Роману о Лондону* представља једну хоризонталу, а не више метафизичку вертикалу, но мрачни углови позорнице и мрачни углови света о коме Црњански приповеда једно од својих испољавања имају и у геометрији негативне, обрнуте вертикале. На гледалачко *куда* наслоњена је ремарка са перформативом *Ујехал*, што поглед оних који осматрају позорницу, односно на себе саме, док слушају друге и себе саме, окреће надолу, према подземној железници, према звуку из себе самих, одоздо. Тако се Црњанскова визија сеобе Расцијана из *Друге књиже Сеоба* трансформише у индустријску, просветитељску метафорологију са коначним, неповратним, негативним онтолошким последицама. Звук који се на крају романа утапа у бесконачни океан ничега сугерише стање вакуума. Има светлости, али нема супстанције која би омогућила звучање. Управо је *блискави хоризонти очуваних обриса, али ишчезлих лица* онај хоризонт у коме читаоци-као-гледаоци не осећају очигледност својих лица у роману, јер се она као неочигледна и одазивају на не-глас. Јер се и они слажу „да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки”. Јер могу да чују оно што могу да чују сви, који силазе са позорнице, оно што није могуће чути а не нестати – чују немост, ритам сопственог пражњења, неочигледног потонућа. Јер Црњансков роман и његова онтолошка инстанца учинили су неочигледном путању од *сви њисци*, преко *сви смо*, до *ја чујем*.

Реверзибилна музичка наратија филма *Булевар звезда* Дејвида Линча, из 2001. године, мелодијско приповедање из искуства завршетка, снажно асоцира на романескну поетику Милоша Црњанског. Унутрашње кретање ка радикалној Другости, разложено у причи која следи, а аутопоетички већ оспољено као завршеност, као сублимна будућност-претходност (што сама прича не може да види), излазак и безусловна повратност, зачудно осећање страности у коју се исклизава а која већ јесте у субјекту, негативна онтогеологија, омогућава огледање *Романа о Лондону* Милоша Црњанског и музичко-наративно-симболичке структуре филма *Булевар звезда* Дејвида Линча. Корачање за траговима јунака Црњансковог романа или за трауматичким траговима јунакиње Линчовог филма управо музика (филмска и романескна) заснива и раскрива као корачање за/са онима којих већ нема (Бошковећ 2015).

## Погледаш у тшаму и видиш да она у сшвару није нишшта: она је одсушностш нечеж

У филмовима *Изгубљени аушшшшш* (1997) и *Булевар звезда* (2001) Дејвида Линча музичке теме остварују двојако „текстуално” дејство: успостављају сугестивну мелодијску текстуру која преслојава, разуђује и прогресира трополошку и наративну текстуру филма и раскривају задатост саме музике, језика, слика и нарације у филму граничним аудиторним (пре)творбама. Различити музички жанрови (психоделија, мистични џез, рокенрол, поп музика, класичне партитуре и сл.) надграђују зачудни, утишани бруј који подзвучно, попут перманентног а на ивицу чујности потиснутог шапата, заталасава укупно звучно поље, растеже фреквенцијски спектар и узнемирује, редигује, шири слух јунака и гледалаца, звучно се претапа у сонгове, усложњавајући и наративни хоризонт филма. Аудиторна (у првом плану музичка) димензија Линчових филмова представља подручје музичких феномена као семиотичких и као наративних карактера, који уоквирују значење слика и, можда још важније, у значење утискују његове преступе, затамњења, трансценденсе. Линчовски звучни мах уистину предвиђа искуство ослобађања звукова, кретања и домашања звуком, ширења и превладавања времена у звуку.

Узајамност ритма аудитивних контигенција и динамике саме имагинације, односно динамике симболичких контигенција, назначавача и то како у филмовима Дејвида Линча шум аутомобилских гума, бруј мотора, брујање сфера,<sup>6</sup> а преко њих устројене колажиране музичке секције треба да озвуче кретање изван овог света, изван „звучнога ма”, да озвуче преступе, затамњења, анониме, трансценденсе, дакле да озвуче границу ритма овог света која је у зачудној тишини присуства Другог, а у исто време да озвуче осећај немоћи да се то кретање преврати, осмисли или пак заустави и Другост одложи, измести, откине. Насловна музичка тема за филм *Булевар звезда*, из 2001. године („Mulholland Drive”), ком-

6 Говорећи о *Булевару звезда* као о филму који одбија да умре, о музичкој „заврзлами”, као о свом немезису, о крсту на својим леђима, Џон Неф, главни инжењер звука у филмовима Дејвида Линча, указао је на необичну природу Линчове музичко-симболичке концептуализације ствари: „Желим да звучи попут тридесет тона металних комада који шкрипе, гребу преко углачане плоче глатког гранита.” („I need it to sound like a 30 ton piece of metal being scraped across a polished piece of smooth granite.”) (Neff 2015) Замисливши како ће звучати оно што Линч жели, Неф је схватио да То може сачинити само од ствари које постоје изван свакодневног, стварног света, како би и сама музика била толико стварна да јој се ни у чему, до у њој самој, не може изнаћи извор. Неф је, заправо, потврдио оно што је више од деценију раније казао композитор Анђело Бадаламенти, у вези са узајамношћу визија и мелодије у процесу стварања света серије *Твин Пикс*: Линч обликује звук као када обликује слику. Он би, сматра Неф, само копао и правио ствари ни из чега („They would just dig in, and make stuff out of nothing.” (Neff 2015)), напуштајући уобичајене аудитивне системе („So a lot of the stuff in the film doesn't come from, it's not stuff that's in standard libraries, or stuff you just go out and record.” (Neff 2015)). Непрепађену материју требало је претворити у нешто што не постоји у стварном свету, у надреалне елементе који не само да потпомажу слику, већ јесу фундамент слике, њена генеричка и исходна вредност.



позитора Анђела Бадаламентија<sup>7</sup>, јесте недијегетичког карактера<sup>8</sup>, јер је изван света саме приче, зрачи из позадине, из поступка редитељске стилизације „приповедне” грађе филма, из гласа саме нарације. Међутим, тема је и дијегетичка јединица, јер музика не само да извире из приче, из наротивизованог догађаја, из стања сна-смрти у које се на почетку филма улази, из ноћи кроз коју плови хароновска црна лађа, и изнутра степенује, ревидира слику наративним сигналимa (мада ту музику нико не изводи у самом кадру). Ипак, односност музике и слике је и сасвим друкчија – одговарајућа мелодија обезбеђује филмској пиктографији пунину. Музика се сједињује са сценом из сценарија, конзервира почетну редитељску идеју, проверава уклопљеност сцена у поредак филма, контролише ритам и осветљење. „Звуци који улазе у собу могу допринети да се тај свет обоји и тако учини пунијим.” (Линч 2008: 79)

Линчовска тишина није звучно неутрална, празна<sup>9</sup> – не тек у уху, већ у телу гледаоца као у великом уху, као у резонантном телу, њена присутност као *нечујне мелодије*<sup>10</sup> нелагодно је осетна. Аудиторни систем Линчовог филма, тај „велики динамички опсег”<sup>11</sup>, трауматизује све стратегије разумевања утолико што у *слуку шела* пројављује нешто што субјекта (јунака и не мање тумача филма) окреће себи, ослушкивању себе, али и нешто што га, док се одвија унутрашње путовање ка гласу као из сна, постепено измешта из власти над собом, из моћи слушања себе као из хипнотичког аутодиктата, помера га према ономе што може да чује, што га ослобађа познатог себе, несносно притиска неким другим собом, према ономе што је радикална Другост у њему, у звуку, у свету. Музика у филмовима *Изгубљени аушопуш* и *Булевар звезда* претходи догађајном предмету филма, предстојећа је ономе чему у линеарној структури претходи, „пласира додатне информације, антиципира догађаје, упозорава, указује на могуће расплете” (Ђирић 2012: 135). Она је звучни догађај самог расплета (пре него што прича расплет може да обдани), дакле „врши наративну функцију, превазилази улогу пратње и декора визуелних (или вербалних) слика” (Ђирић 2014: 140). Осим што доприноси сновиђајном утиску, музика у Линчовим филмовима узраста до кинематографске вредности, постајући својеврсни суперлибрето. „То није музика која прати, описује или подражава слику (или нарацију). Superlibreto је музика која конструише сопствену (звучну) слику и приповеда сопствени текст; заједно и равноправно са текстовима осталих аспеката филмског система твори кинематографску целовитост.” (Ђирић 2014: 140) Долазеће на које музика, као метакарактер, упућује јесте

7 „Ја причам а Анђело свира. Он свира моје речи.” (Линч 2008: 44)

8 „Дијегетичку музику posmatramo kroz dijalektičku strukturu koju čine dve ravni, narativ (filmska priča) i naracija (proces kojim se narativ prenosi gledaocu), a čiji su konstituenti tvorbe muzika i slika, odnosno njihov fluktuirajući odnos, dok je nedijegetička muzika ona čiji se izvor nalazi van kadra, i eksplicitno i implicitno, ali koja ima značenski odnos sa filmskom pričom.” (Ћирић 2012: 130)

9 Џон Неф артикулише категорију „превише тихо” – *too quiet*.

10 Синтагма Клаудије Горбман, према наслову њене књиге *Нечујне мелодије*.

11 Конструкција Џона Нефа.

смрт, па се њено трепереће прелажење у ониричко и у будуће, а заправо продор из ониричког и будућег у „стварно”, на почетку *Булевар звезда*, може разумети као при-звук смрти.

Ониричка нарација Дејвида Линча представља велико треперење звукова, мелодија, слика, светлости, треперење тела која слушају, јер отворени, сновима и различитим делиричним, екстерналним стањима, за Другост, отворени су за оно што долази и већ јесте ту, за оно према чему се путује и већ јесте ту. Отуда, оно што *јесте* на почетку филма *Булевар звезда*, када се у затамњеном кадру неразазнатљива глава уз звук успореног дисања спушта на црвени јастук, а потом и оно што *јесте* у дугом кадру, у коме црни кадилак мистериозно клизи кроз ноћ, уз туробну, физиолошки непријатну, а заумну и сиренски замамну мелодију Анђе-ла Бадаламентија, управо је оно што ће у филму *биџи*. Завршни будући час, кинетичко, звуковно и музичко, сублимно испуњење свега на почетку филма, особито оног коначног *што би требало поштом да дође* да после њега више *ништа не долази*, утврђује присуство деликатног онтолошког писма, те дакле и друкчијег, високолинијског смисаоног отварања свих, па и музичких знакова у филмском наративу. Али се писмо бића декомпонује, филмска нарација реинсталира сублимат, колажира одломке сањаног и живљеног, те сада једино и може да дође: ништа. Затварање за долажење нечег новог јесте сама смрт, па одлука за њу, музичком шифром изложена не на крају радње, као у античкој трагедији, већ на почетку Линчове филмске нарације, преокреће наше разумевање филмско-музичког дијегезиса из егзистенцијалистичког у метафизичко, као што преокреће и антички онтолошки досег трагичком смрћу, или хришћански досег Бога жртвом, у транстрагичку, касномодернистичку реверзију личности, њеним стапањем са смрћу као са негацијом, или у постмодернистичку пародију хуманистичког сна о човековом историјском, културном, метафизичком удомљењу.

Свет Линчових филмова туђ је и таман амбијент. Међусобни доживљај страности њихових јунака и гледалаца у вези је с тим што „има много, много тамних ствари које плутају свуда унаоколо у овом свету у овом тренутку” (Линч 2008: 62). Тама у кадру је негативитет ствари али и немоћ комуницирања са њом као непరోбојном Другошћу: „погледаш у таму и видиш да она у ствари није ништа: она је одсутност нечег.” (Линч 2008: 65) Управо зато што њоме нешто одсуствује, линчовско сабласно замрачење зрачи граничном непријатности услед дематеријализације живота, услед самонегативитета. „Одједном, она види нешто својим унутрашњим оком и нагло се усправља, вриштећи.” (Линч 2008: 52) Или у роману Црњанског: „Била је дигла мастионицу на колена, а мастионица се преврће, изненада. Мастило шара по њеним књигама, и њеној су-књи, и њеним чарапама, апстрактне слике. Била је јаукнула. Одскочила је ужаснута.” (Црњански 2004: 193) Разлика у интензитету светла, разлика је међу филмовима, у филмовима и ликовима: „Волим да посматрам људе како излазе из таме.” (Линч 2008: 85) Као диригент свих ствари, редитељ филмова и аутор књиге *Лов на велику рибу* казао је: „Нека твоји

ликови пате.” (Линч 2008: 63) Ужас који настањује унутрашње свемире Линчових ликова еруптира услед самоОсећања ерорног поретка ствари, самоосећања властитог Ништа. Свест о сопственој лишености супстанцијалног идентитета – то Реално које „заувијек инзистира и враћа се на своје место: као ватра у Линчовим филмовима, она ‘хода с јунаком’ заувијек, не одваја се од њега, никада га не пушта” (Жижек 2008: 163) – утеловљује се самопотирањем, самоубиством. Које је у филму *Булевар звезда* неуспело јер безоблични остатак супстанције лика, противно његовој вољи, ипак остаје у слици. Истраживање љубави стратегија је сучељавања јунака „са својом Другом Ствари, раз-средистеним непрозирним стројем који ‘чита’ његове најдубље снове и враћа му их као његов властити симптом, као поруку у њезиној истинитој форми коју субјект није спреман прихватити” (Жижек 2008: 168). Пошто више нису подложни субјективизацији, феномени се могу појављивати тек укидањем постојања субјеката. Сан у Линчовом филму *Булевар звезда* отуда је сан филма, омогућен нестанком Дајане Селвин.

### Ћорсокак

Својим тамним доживљајем и симболизацијом сверазграђујуће тмине *Роман о Лондону* снажно искушава и потврђује пиктомелодију „Mulholland Drive”. Не-место којим се успиње јунак, праћен невидљивим странцем, не-место којим се при почетку књиге посредује туђост света, јесте ћорсокак, апорија, безизлаз. Закривљење погледа до обрта којим се кроз биће почињу да гранају безодредисне мркле улице, идеја космичке ноћи, апоретично незнање, процесуирани су фигурацијом гашења лампе: „Некада је у Лондону било општинских палилампи. Палилампа је палио увече лампе по улицама. Сад их нека невидљива рука гаси.” (Црњански 2004: 16). Пошто их чује и када говоре себи, роман-свест може да баш онда када се невидљиво присуство у великом граду усагласи са ритмом живота града дефинише своје јунаке. Ипак, као да је овâ уоквиравајући свест самог романа, односно романескни невидљиви принцип, заправо и један принцип онтолошког проницања виђења који ће се затомити, самопозвати онда када оно што је изнутра и могуће видети буде непобитно згасло:

„Цео људски живот и није ништа друго до промена на нашем лицу. [...] А та расељена лица гледала су, разрогаченим очима, у даљину, где су, као у магли, у њиховим сузама, нестајала лица оних који су им били драги, а које неће – то су знали – видети више. Никада – *Њикагда*.

Лица матера, жена, деце.” (Црњански 2004: 16, 19)

У извесним теолошким коментарима филмографије Дејвида Линча примећено је да већину његових наратива обележава истраживање тајне љубави.<sup>12</sup> Радикализација истраге, несумњива и у Црњанском *Роману*

12 Епископ Крушевачки Давид (Перовић), „Онтологија кича и шунда (Поглавља о поклоницима и противницима)”, сајт *Радио Светишгора*, <https://radiosvetigora.wordpress.com/.../епископ-крушевачки-давид-пер...>

о Лондону и у Линчовом филму *Булевар звезда* није била изводљива без сусрета са крајносним позицијама љубави: са њеном омогућеношћу, као и са њеним повлачењем из света јунака. Расцеп у бићу љубави, резултира изменом укупног регистра тонова: гласа, лица, духа, неба. Роман и филм дефинишу пакао као услов истраге, силазак у инферно, као у подрум у коме су светиљке угашене, ради пропитивања властите моћи за повратак у живот. Као и покушаји у *Роману о Лондону*, мелодија „Mulholland Drive” зрачи одсуством извесности да би се истрага могла разрешити хармонизацијом бића и света, хармонизацијом бића са самим собом. Мелодије у ранијим филмовима Дејвида Линча укрштене са одређеним симболички прегнантним фигурама показују како се у тамно подручје спустила *лајтерна маџика* и намах је све кренуло навише. Линчова визија света *Твин Пикса*, којом је инспирисана и основна музичка тема, управо је у дубоку, мрачну шуму у којој је угледао једну одвећ тужну девојку уградила и неколико светлосних, високим тоновима спроведених узношења. У насловној мелодији филма *Булевар звезда* таквог контрапункта деоница, таме и светла, нема. Повратка, као и у *Роману о Лондону*, нема.

Док се полилог писаца и редитеља који казују о свету као чудноватој позорници излива у свеукупно многогласје, одвија се и приступање Ја могућности да о једнакости и братству у нестајућем силажењу свих чује „како неко виче, немо”, дакле да чује оно неучујно што у свету, оно безгласно самопозорја, кад почне да тоне, и као последње отме од вакуума, може чути. **Никада, – њикагда. Ујехал.** „Нечастиви, међутим, стоји, и даље, у мрачном углу радње Лахир и син, па му бира слике којима се Рјепнин чуди, а најпосле и смеје, грохотом.” (Црњански 2004: 197)

### Извори:

- Biblija 2005: *Biblija – Sveto pismo Starog i Novog zaveta*, Valjevo: Glas crkve.  
Crnjanski 2004: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, Beograd: Zavod za udžbenike.  
Linč 1997: D. Linč, *Izgubljeni autoput*  
Linč 2001: D. Linč, *Bulevar zvezda*

### Литература:

- Bošković 2015: D. Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.  
Ćirić 2014: M. Ćirić, Muzika kao rediteljski postupak filmskog opusa Puriše Đorđevića, ur. Sanja Pajić i Valerija Kanački, *Pagansko i hrišćansko u likovnoj umetnosti & Satira u muzici*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 137-147.  
Ćirić 2012: M. Ćirić, „Naracija i filmska muzika: dijegetička i nedijegetička muzika u filmu”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 134, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 129–140.

- Episkop kruševački David (Perović), Ontologija kiča i šunda (Poglavlja o poklonicima i protivnicima). <https://radiosvetigora.wordpress.com/.../епископ-крушевачки-давид-пер...> 15. 10. 2015.
- Linč 2008: D. Linč, *Lov na veliku ribu*, Beograd: Media Master.
- Lompar 2007: M. Lompar, *Crnjanski i Mefistofel*, Beograd: Nolit.
- Lukač 1990: Dj. Lukač, *Teorija romana*, Sarajevo: Svjetlost.
- Neff, John. John Neff – Engineer Extraordinaire – Part 1. [dugpa.com/.../john-neff.../john-neff-engineer-ext...](http://dugpa.com/.../john-neff.../john-neff-engineer-ext...) 15. 10. 2015.
- Vladušić 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Žižek 2008: S. Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Antibarbarus.

Časlav V. Nikolić

**THE INNER JOURNEY TOWARD A RADICAL OTHERNESS:  
MUSIC IN THE MOVIES BY DAVID LYNCH AND A NOVEL  
ABOUT LONDON OF MILOŠ CRNJANSKI**

**Summary**

The musical dimension of David Lynch's films represents an area of musical characters as semiotic and narrative characters, which constitute the meaning of images and imprint transgressions, obscurities, transcendence into it. The auditory system of Lynch's cinema turns the protagonists (as well as interpreters of the film) towards themselves, makes them lend an ear to themselves, just as it gradually shifts them out of self-control, out of the power to hear themselves, moves them towards that which they can hear, towards that which liberates them of the self, but which actually pressures them unbearably, towards that which is the radical Otherness in the subject, in the sound, in the world, towards that which is their constituent exteriority. Melodic storytelling out of the experience of closure in David Lynch's film *Mulholland Drive* is reminiscent of the poetics found in the novels of Miloš Crnjanski. Internal movement towards the radical Otherness, broken down in the story which follows, but autopoetically already formed as something finished, as a subliminal futurity-anteriority (which the story itself cannot see), as an exit and unconditional reversibility, as an odd feeling of foreignness to slip into, but which is already within the subject, as a negative ontotheology, enables reflections between *A Novel about London* by Crnjanski and the musical-narrative-symbolic structures of Lynch's cinema. As we make steps in the trail of protagonists of Crnjanski's novels and Lynch's films, it is music that establishes and reveals those steps as walking towards/with those who are already gone.

*Keywords:* novel, cinema, music, Miloš Crnjanski, David Lynch

Примљен 27. априла 2016. године  
Прихваћен 2. маја 2016. године