

Чланак примљен 1. октобра 2023.  
Чланак прихваћен 5. децембра 2023.

Оригинални научни чланак

UDC 791.636:78  
78.071.1 Ковач К.  
791.221.23

DOI: 10.5937/news023062037K

*Александра Ковач\**

Независни истраживач

## ПРОСТОР ИЗМЕЂУ СЛИКЕ И МУЗИКЕ У ФИЛМУ *БЕЗ РЕЧИ*

**Апстракт:** У овом раду се истражује однос између музике и слике у експерименталном филму *Без речи* редитеља Милоша Радивојевића (1972). Игра музике, кроз импровизацију и музичку тему Корнелија Ковача, тишину, кроз одсуство шума, говора и звучног дизајна, и слике, у облику експерименталне, ненаративне форме, пружа плодно тле за анализу утицаја сваког појединачног елемента на гледаоца, али и заједничке, међузависне креације која оставља снажан утисак. Средиште анализе представља процес креирања музике путем музичке импровизације и ефектна употреба музичке теме у овом експерименталном филму, као и њена вишеструка конвенционална улога унутар неконвенционалног филмског система.

**Кључне речи:** Корнелије Ковач, Милош Радивојевић, експериментални филм, *Без речи*

Стваралаштво југословенског композитора Корнелија Ковача (1942–2022), који је својим богатим и разноврсним опусом обележио уметничку и културну сцену Југославије у другој половини XX века, говори о музичком уметнику великих амбиција и унутрашњих стремљења. Поред плодноне каријере композитора популарне музике и богатог музичког легата оригиналних дела, Ковач је оставио значајног трага и на пољу филмске музике. У периоду између 1968. и 2006. године компоновао је музичке партитуре за више од педесет дугометражних филмова и телевизијских серија југословенске и српске продукције.

Као композитор филмске музике, Ковач истражује филмско-наративни систем, експериментише са његовим законитостима и ограничењима, али понајвише проучава различите начине на које музика ствара значење унутар аудио-визуелног контекста. Поигравајући се различитим техникама, стиловима, инструментима и поступцима, он креира аутентичан звук и музичку партитуру. Препознатљивост и непосредна и ненаметљива идентификација Ковачеве мелодије, како у популарној тако и у инструменталној и примењеној музици, опстаје као одређујућа карактеристика комплетног

---

\* Ауторкина контакт адреса: alexandrakovach@yahoo.co.uk.

Ковачевог музичког опуса, а композитор је користи подједнако ефектно у свим сферама свог музичког деловања, рачунајући на њену непосредну и директну комуникацију са слушаоцем/гледаоцем. Музичка тема, као конвенционална музичка појава, композитору помаже да рашчлани, усидри и дефинише значење како у мејнстрим, тако и у алтернативном филму. Она остаје његов основни елемент изградње личног, другачијег, а опет тако познатог, било да се ради о наративном филму или оном који по својој конструкцији не припада тој групацији, попут алтернативног остварења *Без речи* Милоша Мише Радивојевића. Корнелије Ковач је за овај филм компоновао музику 1972, која је исте године награђена Златном ареном на Пулском фестивалу.

Овај рад ће се удаљити од уобичајеног осврта на једну од три основне појединачне области аудио-визуелног система (говор, звук, музика) и обухватиће однос сва три елемента у поменутом филму. Игра музике кроз композиторску импровизацију и музичку тему, тишину, кроз одсуство шума, говора и звучног дизајна, и слике, у облику експерименталне, ненаративне форме, пружа плодно тле за анализу утицаја сваког појединачног елемента на гледаоца, али и заједничке, међузависне креације која оставља снажан утисак. Средиште и фокус анализе представља процес креирања музике путем музичке импровизације и ефектна употреба музичке теме у експерименталном филму *Без речи*, као и њена вишеструка конвенционална улога унутар неконвенционалног филмског система.

Према речима филмског критичара Маријана Кривака, филм *Без речи* је „готово уникатно дело у оквиру тадашње југословенске кинематографије”.<sup>1</sup> Овај филм се убраја у Радивојевићеве ране радове који се баве темом егзистенцијализма, ослањајући се на идеју човека супротстављеног свету, у потрази за смислом и сврхом свог постојања. Први филмови овог редитеља (*Бубе у глави*, *Без речи*, *Тестамент*) спадају у категорију алтернативног, експерименталног филмског израза. Када говори о појму авангардног филма, Ивана Кроња под овим појмом подразумева потрагу за новим изражајним облицима филма, и одређује га као елитистичан, личан, а уско повезан са појмом експерименталног, алтернативног филма.<sup>2</sup> Експеримент који Радивојевић спроводи контрирајући мејнстриму, супротстављајући се прихваћеним и установљеним моралним и културним кодексима друштва и времена у којем ствара, његове прве филмове уводи у категорију авангардног, алтернативног, експерименталног. Одређење алтернативног филма које истиче Божидар Зечевић говори управо о „врсти изражавања филмом која се непрестано поставља у опозицију владајућим кодовима културе, тј. припада оној врсти свести која се тој култури опире и не прихвата је”.<sup>3</sup> Удаљавајући се од традиционалног схватања филма, алтернативни филмски израз приказује јасну „поетско-естетску оријентацију аутора ка истраживању

---

<sup>1</sup> Marijan Krivak, „(Film) Bez (reči) – umjetnička vježba ili koherentan iskaz?”, *Zapis* – bilten Hrvatskog filmskog saveza, 73, 2012. [http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=34049](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34049)

<sup>2</sup> Ivana Kronja, „Ka definiciji avangardnog filma”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11–12, 2007, 108–109.

<sup>3</sup> Božidar Zečević, „Srpska avangarda i alternativni film”, у: Miodrag Milošević (ур.), *Razgovori: Umetnički pokreti / Subverzija*, Beograd, Dom kulture Studentski grad, 2018, 11.

нових простора у сопственом филмском изразу и сопственом сензибилитету”.<sup>4</sup> Све ове дефиниције алтернативног унутар филмског система указују на покрет индивидуалног стремљења уметника ка новом, неистраженом и слободном. Аутори алтернативног филма, попут Радивојевића, трагачи су за истином, коју брутално и бескомпромисно огољавају до кости, користећи се својим интимним, некодификованим језиком и тестирајући сопствене границе и могућности.

Управо зато појам алтернативног у филму не може да се сведе на неколико нових редитељских поступака, различитих ауторских стремљења и односа према мејнстриму. Широка лепеза филмске алтернативе обухвата неколико различитих подтипова, по естетичкој, структурално-вредносној класификацији Хрвоја Турковића.<sup>5</sup> Радивојевићево остварење *Без речи* ненамерно се поиграва поступцима и идејама неколико подврста Турковићеве категоризације, увезујући поетски, ненаративни конструкт, документаризам, перформанс и боди арт. Бави се и субверзивним темама које се окрећу против морално и културно прихватљивог. Радикални приступ табу темама који Радивојевић користи у свом филму узнемирава и поставља у први план питања на које редитељ не даје одговоре, већ их захтева од активног, ангажованог, никада статичног гледаоца. Међутим, према речима самог редитеља, идеја није била створити „неки концептуализам, нити авангарду, већ свој, филм из личне позиције. Идеја је била да то не буде класични, али ни алтернативни филм, већ простор између слике и музике у којем креирамо идентитет једног човека, јунака без речи, на бази његових осећања која се могу видети на слици и чути у музици.”<sup>7</sup>

Континуирани вапај за слободом и неометано и храбро супротстављање устаљеном, који природно бујају из овог аутора, представљају Радивојевићев лични филмски манифест који се јасно уобличава у његовим првим самосталним филмским делима. Креатор и плодносни редитељ-аутор, свој први филм снима са пуних тридесет година (*Бубе у глави*), и овим филмом започиње дугогодишњу сарадњу са композитором Корнелијем Ковачем, са којим ће радити већину својих играних и телевизијских остварења. Ковач започиње рад на филму *Без речи*, након сарадње са више значајних југословенских редитеља: Мирзом Идризовићем, Зораном Чалићем, Предрагом Голубовићем, Батом Ченгићем, Бранком Гапом и самим Мишом Радивојевићем.

По својој конструкцији *Без речи* представља низ од 26 слика, призора, обогаћених музиком и тишином. Као што назив филма имплицира, гледалац остаје ускраћен за основни елемент нарације – говор. Овај филм сваким својим кадром и идејом, недостатком наративног, каузалног и логичног, одважно балансира између чисте импровизације и

<sup>4</sup> Miroslav Bata Petrović, *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990.godine*, Beograd, Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad, 2009.

<sup>5</sup> Hrvoje Turković, „Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film”, *Zapis – bilten Hrvatskog filmskog saveza*, 38, 2002. [http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=192](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192)

<sup>6</sup> Естетичка класификација алтернативног филма Хрвоја Турковића подразумева поделу на следеће категорије: надреалистички или поетски филм, авангардни документаризам, подземни филм, апстрактни филм, аутоматски филм, концептуалистички филм и проширени филм.

<sup>7</sup> Александра Ковач, Разговор са редитељем Мишом Радивојевићем, вођен и снимљен 27. септембра 2023. године у Београду.

креативног истраживања интимног. Главног лика у филму тумачи југословенски и српски глумац Драган Николић, који је, уз музику, једина константа и везивно ткиво ове увек нестабилне структуре. Глумац својим ликом у филму спроводи гледаоца кроз различита стања, не дозвољавајући прекид и одмор, већ константно постављајући нове изазове и захтеве. Сlike се смењују једна за другом, без очигледне наративне кохерентности, приказујући јединку у различитим духовним, емотивним и менталним стањима, обављајући различите радње. Главни јунак спрема храну и једе, пуши цигарете, обилато пије, игра се са мајмуном, доживљава малтретирање насилника на улици, излази пред стрелачки вод, обилато повраћа, има сексуални однос са лутком, покушава да изађе из сопствене коже... Циљ редитеља је био да из глумца извуче магму осећања света и живота, онако како је то аутор филма замишљао 1972. године. „Какав је јунак тог времена? Он се опија, прави глупости, али он подиже устанак, диже руку, покушава да организује побуну, и губи живот у тим покушајима.”<sup>8</sup> Занимљиво је да је филм те исте године, након неколико пројекција (Фестивал у Пули, Дом Омладине) потпао под индекс црног филма, либералних идеја, и због тога забрањен.

Кривак тврди да се у овом филму Мише Радивојевића ради о „прожимању свих трију филмских родова” и да је филм „истодобно документарни, играни и експериментални”,<sup>9</sup> са преовлађујућим елементима метафилмског. Таква класификација филма би захтевала од композитора музику која може да помири ове потпуно различите филмске категорије, изврши све улоге и функције којој су јој, њеном позицијом унутар филмског система, унапред утврђене и комуницира са гледаоцем, путем широке лепезе музичких конвенција и појава. Али, најважније, музика би морала да природно уплива у филмски свет у којем не важе правила фикције и нарације, већ потпуне, неометане слободе израза и креирања. Ковач покушава да одговори на изазов, пре свега користећи се и сам импровизацијом као композиторским поступком, али и конвенционалним методама на неконвенционалан начин. Однос музике и слике у овом филму и анализа овог односа директно су условљени врстом ауторске експресије, визуелном драматургијом, структуром и садржајем филма. Али „шта може бити улога музике у естетичким окружењима која су удаљена од оних формираних у мејнстрим филму?”<sup>10</sup> Питање музике и њене улоге унутар алтернативног филма је питање односа два снажна израза, ослобођених стега конвенционалности. Сама историја анализе овог односа приказује развој теоријске мисли којом су се бавили многи теоретичари филмске музике. Кетрин Калинак (Kathryn Kalinak) истиче неколико битних праваца размишљања о звуку у односу на слику.<sup>11</sup> Први критичари који пишу о овој тематици сматрају да је звук подређен слици. Познати „Извештај о звучном филму” који су потписали

---

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> Marijan Krivak, нав. дело.

<sup>10</sup> Holly Rogers, „Introduction”, у: Holly Rogers and Jeremy Barham (ур.), *The Music and Sound of Experimental Film*, New York, Oxford University Press, 2017, 4.

<sup>11</sup> Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010.

Ајзенштајн, Пудовкин и Александров 1928. године,<sup>12</sup> категоризовао је филмски звук по томе да ли се креће паралелно или контрапунктски, уз слику.<sup>13</sup> Зигфрид Крацауер (Siegfried Krasauer) додатно утемељује теорију паралелизма и контрапункта,<sup>14</sup> која се одржала до данас, али којој неки теоретичари филмске музике налазе мане.

Адорно (Theodor Adorno) и Ајслер (Hanns Eisler) у својој револуционарној књизи *Компонување за филм* тврде да су слика и звук потпуно различити и засебни видови експресије, и да њихов однос не може да се дефинише одређеним врстама кретања.<sup>15</sup> Калинак додатно констатује да позиционирајући музику уз слику и расправљајући о врсти њиховог међусобног кретања, претпостављамо да је слика, сама по себи, носилац значења. Закључује тврдњом да је слика аморфна и да може имати пуно различитих значења, а да музика заправо учвршћује и утврђује једну од тих многих интерпретација. „Музика фиксира слику.”<sup>16</sup> Клаудија Горбман (Claudia Gorbman) објашњава да „музика усидрава слику у значење”<sup>17</sup> тиме што изражава расположења и конотације, које заједно са сликом и другим елементима, помажу гледаоцу да разуме нарацију. Поставља се питање: да ли музика може да фиксира слику само онда када је слика конвенционална и утврђена правилима мејнстрим филма? Колико музика објашњава значење када не постоје стриктна правила нарације? Да ли је музика у алтернативном филму априори и сама алтернативна, јер је део неконвенционалног система у којем устаљена правила мејнстрим филма не важе?

Ковачева музичка партитура филма *Без речи* може да пружи одговоре на нека питања. С једне стране, у одређеним сценама, музика верно, скоро у перфектном синхронизитету са сликом, фиксира одређена значења, атмосферу и идеју. Али, већ у следећем приказу, она постаје средство контраста, које негира слику и директно јој се супротставља. Компонована музика овог композитора, као што ће показати детаљнија анализа дела, сама по себи, одвојена од Радивојевићеве слике, представља комбинацију конвенционалног и експерименталног, музичке теме и импровизоване музике, музике случајности. Ковач је музику већином импровизовао и креирао у тренутку пуштања слике, у музичком студију „Дома инжењера и техничара” у Београду, и снимао директно на магнетофонску траку у току једног, од три дана, које су редитељ и композитор провели заједно. Мало времена које је имао искористио је да компонује две основне музичке теме, које једине спадају у припремљен материјал и које нису импровизоване на лицу места.

Одлука условљена ограниченим буџетом, али и жељом редитеља да музика добије несметан простор који заслужује, била је да филм неће садржати синхроне шумове. Музика

<sup>12</sup> Паралелно кретање је подразумевало да звук појачава и наглашава значење слике, а контрапунктско, да му контрира.

<sup>13</sup> *Извештај* је први пут објављен у лењинградском часопису *Збизн Искусства*, 5. августа 1928. године.

<sup>14</sup> Siegfried Krasauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, 139–144.

<sup>15</sup> Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

<sup>16</sup> Kathryn Kalinak, нав. дело.

<sup>17</sup> Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press; London, BFI Publishing, 1987.

је била пресудна димензија за разумевање слике. Кључни задатак који је композитор имао био је да „кроз музику пласира и оно што се зове, шум из човека”.<sup>18</sup> Ковач за урањање у интиму главног јунака користи разноврсни инструментаријум, који му је у сваком тренутку био надихват руке у студију. Основна два инструмента која боје партитуру су електрични клавира, Роудс и Хемонд оргуље, уз повремено појављивање харпсихорда. Занимљиви дувачки инструменти, од којих су најкарактеристичнији усна хармоника, Индијске фруле *ин Ф*, и *ин Е* и „Дон Патриц” дувалке обележавају одређене призоре специфичном бојом, ритмом и мелодијама. Ковач користи жице клавира по којима превлачи прсте и хартију. Магнетофонска трака се пушта час на споријој, час на већој брзини, некада и унатраг. Конге, дрвене перкусије, као и тело, ноге, образи, руке и уста композитора постају средство за директан пренос тескобе, беса, nelaгоде и узбуђења главног јунака. Ковач користи све што је у његовој најближој околини, стешњен мањком простора, времена, новца, али не и идеја. У том сегменту композитор преузима палицу и игра се хармонијама, ритмовима и мелодијом, која опстаје у свим облицима његовог израза, као дијатонска, препознатљива, креирана по правилима компоновања популарне, рок, џез, блуз, соул и прогресивне музике. Свака слика је другачија и музика само повремено повезује два или више призора. Најчешће, издвојен музички догађај се везује за сваку слику појединачно. Ковачево разумевање слике и идеје филма огледа се у свакој импровизацији, која звучи више као прецизно компоновано музичко догађање, промишљено и унапред припремљено, него као компоновање музике у реалном времену.

Музика филма *Без речи* игра битну улогу унутар овог ауторско-филозофског експеримента и оставља снажан утисак на гледаоца. Разлог за то не лежи само у чињеници да једини звучни елемент који врши утицај на наша чула и перцепцију онога што гледамо на екрану, јесте управо музика. Ковач нас спроводи кроз лавиринт музичких тема, атмосфера, гласова, стилова, ритмова, инструмената, који се наизменично смењују. Његова музика управља перцепцијом гледаоца, коме се музика обраћа разумљивим језиком, утолико му помажући када му недостаје објашњење слике. Адорно и Ајслер доживљавају филмску музику као основно везивно ткиво, цемент који уједињује елементе који су иначе неспојиви и у супротности: механички продукт и гледаоца.<sup>19</sup> Немојмо заборавити да је филм ипак и технички производ, састављен од кадрова који се брзо смењују, у сталној опасности од дезинтеграције.<sup>20</sup> Музика ствара осећај континуитета и сједињења, коришћењем јединствене музичке идеје која повезује читав филм. Ковач музиком спаја разноврсне призоре у једну целину, користећи и понављајући одређене инструменте, боје и музичке теме, које стварају утисак заокружене целине.

Филм, по третману музике, сличи више неком неком филму, који за време пројекције прати пијаниста, свирајући музику одговарајућег расположења или импровизујући на

---

<sup>18</sup> Александра Ковач, нав. дело.

<sup>19</sup> Theodor Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

<sup>20</sup> Roy M. Prendergast, *Film Music: A Neglected Art*, New York, London, W.W. Norton & Company Inc., 1992.

клавиру. Музика је најважнији елемент који нам помаже да лакше упловимо у фикцију, заборавимо да је филм технички производ и крочимо у неки други свет, у који почињемо да верујемо, претворени у уљуљкани, хипнотизирани субјект.<sup>21</sup> Када музике нема у филму теже нам је да остваримо суспензију неверице и направимо транзицију између реалности и фикције. Радивојевић је могао да изабере потпуно другачији приступ звуку и да филм обоји шумовима, а да у потпуности одстрани музику. Међутим, тада би овај филм слао другачију поруку, и гледалац би имао утисак огољене, бруталне и нејасне реалности, која би, можда, за истог, била превише сирова, радикална и узнемирујућа. Музиком, редитељ ипак покушава да ублажи ударац који овај филм несумњиво задаје сваком ко га погледа. Гледалац је остављен на милост и немилост музици као основном путоказу. У оваквим околностима музика нас лакше и дубље уводи у идентитет и емоције главног лика и уверава нас да је ипак реч о фикцији. Музичка тишина се јавља ретко и без значаја по слику. Ковач је користи као одмориште, како за себе, тако и за гледаоца, и тиме свако ново појављивање музике има још већи и снажнији утицај. Одсуством шума и звукова реалног живота, овај филм почиње да делује као сан, халуцинација, врста напуштања сфере реалног и потпуног окретања ка унутра, ка емоционалном, интимном свету јунака. Постајемо сведоци директног преноса борбе коју главни јунак води са собом, и тонемо, са њим, све дубље, сваким новим музичким и визуелним догађајем.

Филм почиње насловном шпицом која прераста у прву слику, под називом „Игра прстију по женској нози”. Јунак (Драган Николић) је у возу са женом (Дуња Ланго) која седи прекопута, у купеу, и почиње да јој прелази прстима преко ноге, скида јој ципелу и опчињено је додирује, док она седи незаинтересовано, без реакције. Камера је „из руке”, уз благи покрет који симулира покрет воза. Затамњено светло преливено црвеним тоновима и двоје људи – једно ангажовано и узбуђено, а друго статично и нереактивно – дају Ковачу слободу да креира аутентичну музичку секвенцу. Насловну шпицу и прву слику филма прати комбинација ритмичких образаца које композитор изводи својим гласом, играјући се речју „Без“ и сугласником М, као и ударцима ногу о под. Ковач изговара/пева слова Б, Е, З, у мелодијском обрасцу, али и потпуно слободно, без редоследа, кроз зубе, егзалтирано виче, мумла, мења интонацију и боју гласа. Ударци ногу који се смењују са гласом, у ритмичким мотивима, остављају утисак ритуалног и паганског, фолклорног. Прва сцена нам наглашава и наговештава посебан однос музике и слике, међузавистан и комплементаран. Два израза која подједнако снажно, без нарушавања интегритета другог, исцртавају заједничку идеју.

Већ следећа слика разбија ритам и структуру, јер у потпуном контрасту, и филмском и музичком, представља јунака који седи на поду у оделу, са лептир машини, окруженог флашама алкохолног пића, и обилато пије, прича, смеје се и виче. Он је тужни клоун, циркузант, јунак немог филма, који нас засмејава својом тугом и неспокојем. Музика овог призора, непосредно, без устезања, позајмљује музичке технике из циркуса, мјузик хола, водвиља и немих комедија Бастера Китона (Buster Keaton) и Чарлија Чаплина (Charlie

---

<sup>21</sup> Claudia Gorbman, нав. дело.

Chaplin). Ковач креира мелодију са хармонском пратњом која има препознатљиве и лако памтљиве мотиве, некада секвентне, одсвиране на Роудс електричном клавиру. Техника „мики маусинга”<sup>22</sup> овде служи у функцији асоцијације и идентификације са првим немим филмовима који су је и прославили. Кук говори о „илустративним музичким ефектима синхронизованим са специфичним дешавањима у филмској физичкој акцији”<sup>23</sup> када дефинише ову технику и подсећа на обилато коришћење оваквог подражаја слике музиком и у анимираним филмовима Волта Дизнија (Walter Disney).

Слика „Самоубиство” је једна од најупечатљивијих у целом остварењу. Глума Драгана Николића толико је уверљива да на тренутке заборављамо да је ово ипак филм, а не узнемирујућа реалност. Једини пут у филму имамо прилику да чујемо звуке и шумове дијегезе на почетку ове упечатљиве сцене. Наш јунак пали цигарету и затим покушава да изврши самоубиство арсеналом различитог оружја. Нож и жилет су стварни, и непријатност коју ова сцена изазива код гледаоца подједнако је веродостојна. Сцена овог типа, у мејнстрим филму, била би обојена музиком препуном музичких конвенција за страх, узнемиреност, напетост, које је мејнстрим филм током своје историје развоја утврдио и утиснуо у подсвест гледаоца. Али, овде, унутар оквира који су одредили Радивојевић и Ковач, све је могуће и допуштено. Покушај самоубиства прати лирична, меланхолична, распевана, пунокрвна музичка тема, која по свему што јесте – мелодијски, хармонски и стилски, више припада рок и цез стваралаштву Корнелија Ковача него алтернативном филму. Управо у овом контрасту једне узнемирујуће слике човека који покушава незамисливо, и утешне мелодијске, помало утопијске музичке појаве, лежи снага идеје и слободе израза оба уметника.

Тема „Самоубиство” је једна од две основне музичке теме филма. Појавиће се још пар пута у филму, у сценама „Пијавице”, „Бљување”, „Јама” и „Дезинфекција”, у којима наш јунак узима живе пијавице из чиније са водом и полаже их на своје голе груди, обилато повраћа, упада у јаму у коју га живог затрпавају земљом, и голог га дезинфикују у затворској ћелији. Ова музичка тема постаје симбол патње, тескобе, деструкције и самодеструкције главног јунака. Друга тема, коју композитор у својим белешкама<sup>24</sup> назива „Жене”, такође има улогу лајтмотива, који се везује за љубавне интересе и односе главног јунака са женама, али и са пластичном лутком. Поред неколико сцена различитих односа са различитим женама (глумице Неда Арнерић, Душица Жегарац, Бранка Матић, Снежана Липковска) које прати ова тема, сцена која приказује однос јунака и пластичне лутке има најкомплексније и најсадржајније извођење теме. Том градацијом, од мотива који се развијају, понављају, па све до теме, Ковач говори о немогућности јунака да оствари прави однос са женама у свом животу. Љубав се рађа тек у односу са неким ко није стваран, ко не може да учествује у односу.

---

<sup>22</sup> Техника мики маусинга је обележила прве неме филмове, као и цртане филмове Волт Дизнија.

<sup>23</sup> Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, New York, Cambridge University Press, 2008.

<sup>24</sup> Музички синопсис филма који је Корнелије Ковач написао за време рада на музици, налази се у поседу аутора текста.



Функционалност музичке теме и њена улога у наративном филму су добро познате. Тема, заснована на Вагнеровим (Richard Wagner) принципима мотива и лајтмотива прати појављивање одређеног лика, места, ситуације или емоције.<sup>25</sup> Када тему из чисто инструменталне музике, где она представља есенцијалну идеју или фокус, пребацимо у филмску музику, тема постаје значајан звучни елемент који се понавља.<sup>26</sup> Ирена Паулус напомиње да тема може бити мелодија, али и мелодијски или ритмички фрагмент, као и хармонска прогресија, и да је за употребу теме у филмској музици најбитнији принцип понављања.<sup>27</sup> Иако је филмска музика позајмила идеју лајтмотива од Вагнера, постоји значајна разлика у начину употребе. Бјулер (James Buhler) напомиње да Вагнерови лајтмотиви у исто време доносе значење и одупиру се значењу, јер филмска музика третира лајтмотив без преиспитивања и одстрањује оно митско из њега, док га Вагнер користи да би пренео значење и оживео језички карактер музике. Ретко ћете у филму наићи на лајтмотив коме је допуштено да заустави или успори филмски ток, како би изразио своју суштину, док код Вагнера он добија простор и време да пренесе значење.<sup>28</sup>

Ковач музичку тему у овом филму третира са пуно поштовања, дајући јој времена да оствари директну и несметану комуникацију са гледаоцем. Она се развија, има варијације, појављује се и као лајтмотив, и као пука назнака, али у ком год облику се појавила, Ковач је користи као елемент асоцијације и идентификације, помажући гледаоцу да лакше разуме, али понајвише, осети све оно што осећа јунак. Тема „Самоубиства” је компонована као песма, са јасно издвојеном мелодијском деоницом, секвентно грађеном, док сама форма и структура указују на прогресивну рок музику западне Европе седамдесетих година двадесетог века. У прилог овоме иде чињеница да је Ковач ову своју тему обрадио као нумеру у популарној музици почетком осамдесетих година, за време живота у Великој Британији. Песма је у том облику добила главни вокал (певачица Линда Жардин /Linda Jardim/), аранжман који су одсвирали британски музичари и текст на енглеском језику. Друга Ковачева тема у филму, коју је назвао „Жене”, подједнако је распевана, памтљива и стилски припада француској шансони, врсти француске популарне музике која се појавила 50-их и 60-их година XX века.

„Самоубиство” се наставља на статични кадар јунака који ради гимнастику, и музика се прелива из једне у другу сцену. Радивојевић је сматрао да ће Корнелије „својом огромном имагинацијом, знањем, али понајвише способношћу импровизације” успети да пронађе златну средину између континуитета у музичком смислу с једне стране, и фрагментарне музике, са друге. Није желео да постоји нешто што се зове континуитет у музичком смислу. „Визуелна драматургија овог филма је таква, да су то поређане слике. Али, ако то исто урадим са музиком, осетиће се механизам, па ни то није добро. Задатак је био да сањамо

<sup>25</sup> Claudia Gorbman, нав. дело.

<sup>26</sup> James Buhler, David Neumeyer, Rob Deemer, *Hearing the Movies*, New York, Oxford University Press, 2010, 196.

<sup>27</sup> Irena Paulus, *Teorija filmske glazbe, kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2012, 124.

<sup>28</sup> James Buhler, „Star Wars, Music, and Myth”, у: James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer (ур.), *Music and Cinema*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000, 41–42.

од призора до призора и ту је импровизација била неопходна. Негде би музика красила само један призор, негде би повезала више њих.”<sup>29</sup>

Сцену гимнастике прати барокна импровизација на Хемонд оргуљама, слободног темпа, да би се већ у следећем призору гледалац подсетио теме „Самоубиства”. Та слободна игра композитора, необуздани и надахнути скокови са једне на другу идеју, од дебисијевског прелудирања у сцени туширања, понављања тек уведеног мелодијског мотива у „Самољубљење” призору, па до потпуно нових, контрастних музичких појава у сцени где се јунак игра са правим мајмуном, говоре о композитору који истражује различите музичке стилове.

Сцена у којој јунак спрема кајгану и једе праћена је двогласом индијских фрула. Он тоновима црта своје виђење Радивојевићеве идеје, али ни у једном тренутку његов цртеж не постаје доминантан, нападан, са превише боја, линија и облика. Ковачева музика је увек у служби слике.

„Игра човека са мајмуном” је оставила највећи утисак на редитеља у процесу снимања музике. „Секвенца са мајмуном је била дугачка, и Корнелије је својом музиком био посредник између човека и мајмуна. Био сам опчињен, јер је Корнелије импровизовао у потпуности осећајући оно што се дешава у слици.”<sup>30</sup> После дуже импровизације на електричном клавиру, уз додатак пар перкусивних инструмената, где музика поприма разигран, помало циркузантски карактер, али јасних мелодијских обриса, ситуација се мења у сцени „Силеција”. Композитор у својим белешкама наглашава исти однос игре између човека и мајмуна, а сада силеције и човека. Силеција малтретира нашег јунака на улици, горила-човек се игра са јунаком, као што се он играо са мајмуном и третира га као играчку. И опет, Ковач одлази у прогресивни рок, тако својствен „Корни групи” и његовом композиторском опусу који обухвата песме попут „Једна жена” или „Пут за исток”. Стална смена призора које прати контрастна музика са оним где се композитор ослања на конвенционалне музичке обрасце, креира утисак ширине израза.

„Стрељање” и „Поље жита” су сцене које се ређају једна за другом. У првој, Ковач гласом имитира трубу са мотивом фанфара из холивудских ратних филмова, а у другој прелази на баховско прелудирање на харпсикорду, уз каснији улазак оргуља. И такви прелази са једног стила на други, из једне музичке стварности у другу, нимало не сметају, нити ремете визуелни утисак, већ га појачавају.

Како би одржао уједињење филма и његове структуре, Ковач се враћа темама, мотивима и емоцијама, заокружујући ово експериментално дело које уз помоћ музике може да се одржи као целина. Повратак на насловну тему „Без” представља неку врсту одмора за гледаоца. У Овој сцени јунак као да учествује у самој музици, ударајући и сам ногама о под и покрећући се уз музику. Али ту музику он не чује, она није део дијегезе, већ метадијегезе, оног дела филмског простора који вибрира између реалности и фикције, који је део снова, халуцинација јунака.

---

<sup>29</sup> Александра Ковач, нав. дело.

<sup>30</sup> Исто.

Блок од неколико сцена, „Жене”, уводи тему која својом једноставношћу оставља снажан утисак на гледаоца, и која би лако могла да краси љубавну сцену неког француског филма шездесетих година XX века. Ковач се не одваја од оргуља, електричног клавира и харпсихорда, својих најважнијих савезника у овом саундтреку, у наредним сценама, било да се ради о интимном дугом погледу љубавника у очи, трчања јунака по пољу са женама, детета које јунак држи за руку и трчи по пешчаној дуни, и слике породице која седи у блату. Читав сегмент одише аутентичним идејама режије, фотографије, монтаже, глуме и музике. „Излажење из сопствене коже”, „Повраћање”, „Такси”, „Однос са лутком”, „Закопавање” и на крају „Дезинфекција” представљају сигурну и осмишљену градацију ка сцени у којој нашег јунака који живи, гризе и осећа, прскају и дезинфикују у затворској ћелији. Дезинфекција од живота, слободе и љубави је праћена темом „Самоубиства” као финалним подсећањем на основну идеју филма. Градацију Ковач изводи играјући се основним темама филма, које се сада добро распознају, али и њиховим мотивима и основним идејама.

Сигурно је да је однос музике и слике у филму *Без речи* као ужарена лопта из које непрекидно избијају варнице креативности, слободе и радозналости два уметника, али пре свега, велике међузависности. Посматрање овог филма за гледаоца сигурно представља потпуно другачије искуство него посматрање мејнстрим филма, а самим тим и однос који гледалац има према музици унутар филма, добија потпуно нову димензију. Вилијам Вероне (William Verrone) сматра да је разлог томе што у авангардном филму ништа није јасно назначено и објашњено, као у мејнстрим филму, и самим тим наша чула потпуно другачије реагују. Мејнстрим филм користи музику како би управљао перцепцијом гледаоца и манипулисао његовим разумевањем приче, заплета, расплета. Алтернативни филм не даје никакве олакшице посматрачу и тера га да ради, како би разумео филм.<sup>31</sup>

Радивојевић врло јасно захтева од гледаоца потпуни фокус и укључивање пажње, али оно што чини цело искуство посебно значајним јесте управо игра музике и слике, у којој музика час потврђује, а час оповргава оно што слика сама покушава да каже. Ковачева музика води гледаоца на узбудљиво путовање, често га остављајући замишљеног и несигурног у оно што мисли да је видео и разумео у слици, стварајући један потпуно нови аудио-визуелни простор, о којем Радивојевић говори.

„Корнелије је искористио све своје музичке а ја своје филмске капацитете, и онда смо заједно креирали нешто треће, нешто између звука и слике.”<sup>32</sup> Тај простор, коме се Радивојевић често враћа, а у којем се спајају слика и музика, два потпуно различита уметничка израза, испуњава један потпуно нов аудио-визуелни универзум, који је у одређеним сценама потпуно синхронизован, а у другим у јасном, некада и конфликтном контрасту, што гледаоцу јасно даје до знања да овај филм не даје одговоре, већ поставља питања. Управо однос музике и слике, Ковача и Радивојевића, захтева од гледаоца да посматра ово дело, не као алтернативни или експериментални филм, већ као лични филм.

<sup>31</sup> William Verrone, *The Avant-Garde Feature Film: A Critical History*, North Carolina, McFarland & Company, 2011.

<sup>32</sup> Александра Ковач, нав. дело.

Ниједна идеја, ма колико била контроверзна за време у којем је настала, није скривена, већ добија свој простор, своју слику и свој тон.

Филм *Без речи* остаје закључан у архиву Југословенске кинотеке, где је оригинални примерак завршио након стављања на црну листу 1972. године. Као и многи други, тако нас и овај филм опомиње из утробе времена и друштва, која су, са једне стране омогућила својим уметницима слободу израза, а са друге стране, ту исту слободу, одмах осудила и ускратила.

### Цитирана дела

Adorno, Theodor and Hanns Eisler: *Composing for the Films*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Buhler, James: „Star Wars, Music, and Myth”, у: James Buhler, Caryl Flinn, David Neumeyer (ур.), *Music and Cinema*. Hanover NH: Wesleyan University Press, 2000, 33–57.

Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Verrone, William: *The Avant-Garde Feature Film: A Critical History*. North Carolina: McFarland & Company, 2011.

Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis – London: Indiana University Press, BFI Publishing, 1987.

Kalinak, Kathryn: *Film Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

Ковач, Александра: Разговор са редитељем Милошем Радивојевићем, вођен и снимљен 27. септембра 2023. у Београду.

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford, 1960.

Krivak, Marijan: „(Film) Bez (reči) – umjetnička vježba ili koherentan iskaz?”, *Zapis – bilten Hrvatskog filmskog saveza*, 73, 2012.

[http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=34049](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34049)

Kronja, Ivana: „Ka definiciji avangardnog filma”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 11–12, 2007, 103–124.

Neumeyer Buhler, David Neumeyer, Rob Deemer: *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University Press, 2010.

Paulus, Irena: *Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012, 124.

Petrović, Miroslav Bata: *Alternativni film u Beogradu od 1950. do 1990. godine*. Beograd: Arhiv alternativnog filma i videa Doma kulture Studentski grad, 2009.

Prendergast, Roy M.: *Film Music: A Neglected Art*. New York, London: W.W. Norton & Company Inc., 1992.

Rogers, Holly: „Introduction”, у: Holly Rogers and Jeremy Barham (ур.), *The Music and Sound of Experimental film*. New York: Oxford University Press, 2017, 1–22.

Turković, Hrvoje: „Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film”, *Zapis – bilten Hrvatskog filmskog saveza*, 38, 2002.

[http://www.hfs.hr/nakladnistvo\\_zapis\\_detail.aspx?sif\\_clanci=192](http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=192)

Zečević, Božidar: „Srpska avangarda i alternativni film”, у: Miodrag Milošević (ур.), *Razgovori: Umetnički pokreti / Subverzija*, Beograd, Dom kulture Studentski grad, 2018, 10–40.

## Резиме

Поред плодноне каријере композитора популарне музике и богатог музичког легата оригиналних дела, Корнелије Ковач је оставио значајног трага и на пољу филмске музике. У периоду између 1968. и 2006. године компоновао је музичке партитуре за више од педесет дугометражних филмова и ТВ серија југословенске и српске продукције.

Као композитор филмске музике, Ковач истражује филмско-наративни систем, експериментише са његовим законитостима и ограничењима, али понајвише проучава различите начине на које музика ствара значење унутар аудио-визуелног контекста. Музичка тема, као конвенционална музичка појава, композитору помаже да рашчлани, усидри и дефинише значење како у мејнстрим, тако и у алтернативном филму. Она остаје његов основни елемент изградње личног, другачијег, а опет тако познатог, било да се ради о наративном филму, или оном који по својој конструкцији не припада тој групацији, попут алтернативног остварења *Без речи* Милоша Мише Радивојевића, за који је Ковач компоновао музику 1972. године, а која је исте године награђена Златном ареном на Пулском фестивалу.

Радивојевић врло јасно захтева од гледаоца потпуни фокус и укључивање пажње, али оно што чини цело искуство посебно значајним јесте управо игра музике и слике, у којој музика час потврђује, а час оповргава оно што слика сама покушава да каже. Ковачева

музика води гледаоца на узбудљиво путовање, често га остављајући замишљеног и несигурног у оно што мисли да је видео и разумео у слици, стварајући један потпуно нови аудио-визуелни простор.

Тај простор, у којем се спајају слика и музика, два потпуно различита уметничка израза, испуњава један потпуно нов аудио-визуелни универзум, који је у одређеним сценама потпуно синхронизован, а у другим у јасном, некада и конфликтном контрасту, што гледаоцу јасно даје до знања да овај филм не даје одговоре, већ поставља питања. Управо однос музике и слике, Ковача и Радивојевића, захтева од гледаоца да посматра ово дело, не као алтернативни или експериментални филм, већ као лични филм. Ниједна идеја, ма колико била контроверзна за време у којем је настала, није скривена, већ добија свој простор, своју слику и свој тон.