

Чланак примљен 20. марта 2021.
Чланак прихваћен 27. априла 2021.

Растко Буљанчевић*

Студент докторских студија музикологије
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности

**Danijela Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score: Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, New York, Oxford University Press, 2020, 171 стр.
ISBN-13: 9780190855314.**

Данијела Кулезић-Вилсон (1966–2021) била је једна од ријетких српских музиколошкиња из дијаспоре чије је уже подручје дјеловања везано за изучавање музичког аспекта филмског стваралаштва. Отуда је њен научно-истраживачки потенцијал препознала једна од најутицајнијих издавачких кућа *Oxford University Press*, која у оквиру едиције *Oxford Music/Media Series* његује традицију објављивања студија из области филмске музике и других аудиовизуелних медија.

Sound Design is the New Score је ауторкина друга, и нажалост посљедња, монографска публикација на енглеском језику. Комбинујући дискурсе из различитих области хуманистике, попут музикологије, филмологије, теорије књижевности и студија рода, Кулезић-Вилсон је истраживала и преиспитивала хијерархијске односе моћи филмске музике, звучних ефеката и говорних дијалога. Књига, која броји 170 библиографских јединица и 25 илустрација, састоји се из шест поглавља са бројним издвојеним потпоглављима која заједно чине једну кохерентну цјелину.

Неки од кључних концепата и феномена које ауторка расвијетљава у овој студији јесу: интегрисани саундтрек, естетика суздржаности, аудиовизуелна конкретна музика, еротичност филмског звука, интерогативни (музички) текст и музички/музикални приступ говорним дијалозима. Читалац се најприје упознаје са занимљивим детаљима који су обиљежили настанак и развој дизајна звука, чија је улога у филмском медију била крајње занемарена све до 70-их година. Већ самим избором наслова књиге, посуђеном из ауторкиног текста из 2008. године,¹ експлицитно је наговјештено како је дизајн звука временом постао кључна карика у конституисању интегрисаног саундтрека. То је превасходно уочљиво у оним филмовима са редукованим или потпуно елиминисаним

* Ауторова контакт адреса: gastko.buljancevic@gmail.com

¹ Иако је Кулезић-Вилсон у захвалници прецизно навела који су објављени текстови укључени у концепцију ове монографије, примјећује се како су идеје из осталих радова ауторке такође значајно допријеле артикулацији садржаја саме књиге. (Видјети: Danijela Kulezic-Wilson, „Gus Van Sant's Soundwalks and Audio-visual Musique concrete”, *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, New York, Routledge, 2012; Danijela Kulezic-Wilson, „Sound Design is the New Score”, *Music, Sound and the Moving Image* 2, 2, 2008)

музичким садржајем, о чему је такође дискутовано у овој књизи.² Претежно су анализирани они примјери у којима се брише бинарна перцептивна разлика између филмске партитуре и амбијенталних звукова, који међусобно формирају једну компактну звучну цјелину. Сачињен је избор филмова који, упркос оствареним умјетничким квалитетима, не припадају домену мејнстрим кинематографије. Али управо захваљујући оваквом избору, подстицајном за холистички и крајње отворен приступ интегрисаном саундтреку, ауторки је било омогућено да истражује маргиналне границе музике, тишине и звука у филмском медију.

У другом поглављу књиге, дат је сажет осврт на најважније музичке праксе у ранијем раздобљу кинематографије. Као значајну прекретницу у промјени подјеле рада у продукцијској фази саундтрека, нарочито у односу на свеprisутну холивудску индустрију, Данијела Кулезић-Вилсон је издвојила филмску продуцентску кућу Амерички Зоотроп, која је значајно доприњела афирмацији професије дизајна звука. Уз навођење бројних примјера третмана филмске музике и звука – попут употребе електронских инструмената у филму *Забрањена планета (Forbidden Planet, 1956)*, музикализације звучних ефеката у одабраним филмовима Дарена Аронофског (Darren Aronofsky) или систематског приступа музикалности у филму *Возач (Baby Driver, 2017)* – скренута је пажња на комплементарни однос гласа, филмске партитуре и звучних ефеката, промјену у њиховој хијерархији и небинарност музичке наратије. Ауторка, наравно, при томе није негирала постојање бинарног односа између музике и звука, већ је одабиром специфичних примјера потврдила како музичка логика успјешно управља и немужичким средствима кинематографије, попут психоакустичких звучних ефеката и говорних дијалога.

Естетика суздржаности (енг. “aesthetics of reticence”) тема је трећег поглавља књиге, у којем је детаљно промишљен звучни аспект филмова *Каталин Варга (Katalin Varga, 2009)* и *Берберујски звучни студио (Berberian Sound Studio, 2012)*. Ријеч је о нискобуџетним дугометражним пројектима Питера Стрикленда (Peter Strickland) високих умјетничких квалитета, у којима је један од најважнијих сегмената управо музичка компонента. Нарочито је подстицајно то што је Данијела Кулезић-Вилсон успоставила професионалну комуникацију са британским редитељем, што је свакако утицало на дискурзивно-научно освјетљење његове поетике, провокативног умјетничког израза и афинитета према неконвенционалној употреби филмског звука. Аналогно функцији естетике суздржаности, недијегетска музика у поменутих филмовима престаје да буде пренаглашена и ексцесивна, већ дијегетски звучни ефекти добијају изузетно важну улогу у преношењу информација о ликовима или наративном току саме радње. Зато се конкретна, електроакустичка и филмска музика, чије садејство уједно изискује активнију емотивну, чулну и интелектуалну ангажованост филмског слушаоца, међусобно надопуњују у толикој мјери да недвосмислено препознавање њиховог медија у појединим тренуцима постаје немогуће. Управо је такве сцене, дакле

² Треба поменути како је Данијела Кулезић-Вилсон још у претходној студији *The Musicality of Narrative Film (2015)* расправљала о рушењу конвенционалне хијерархије аудиовизуелних компоненти, нарочито оне хијерархије успостављене у оквиру филмске индустрије Холивуда.

оне сцене које се у филмској индустрији прије могу сматрати изузетком него водећом парадигмом, ауторка анализира у свим поглављима књиге.

У четвртом, најсадржајнијем поглављу студије, размотрене су чулна и еротска димензија саундтрека. Политички аспекти сензуалности и естетског искуства такође заузимају краћи, али значајан дио дискусије, у којој је ауторка размотрила нека од проширених значења термина „политичко” – проширених у односу на оне конвенције „политичког” под којим се искључиво подразумева дјеловање политичких партија и других државних институција моћи. Будући да су у књизи претежно, мада не и само, анализирани савремени филмови, занимљиво је примијетити да је теоријско упориште у идеји еротичности филма ауторка пронашла у ставовима Сузан Зонтаг (Susan Sontag) и Одри Лорд (Audre Lorde) из 60-их и 70-их година, а не у неким од бројних расправа савремених теоретичара и филозофа. Разлог за овакав одабир саговорника би могао бити тај што су њихове идеје донекле сродније суздржаној него појачаној или *boom* естетици, којом је начињен нешто суптилнији (феминистички) покушај одбране еротике умјетности. Концепт еротике/erotичности, који је у радовима поменутих ауторки изненађујуће заобишао поље филмске музике, Кулезић-Вилсон је појаснила на примјеру сензуалности саме филмске форме, при томе не поистовјећујући овај феномен са сензорним преоптерећењем насталим као последица олакшане употребе дигиталне технологије (93). У „Трилогији смрти” Гуса Ван Сана (Gus Van Sant) и филмовима Беле Тара (Béla Tarr) – *Сатантанго* (*Sátántangó*, 1994) и *Веркмајстерове хармоније* (*Werckmeister harmóniák*, 2000) – наилазимо на феномен претапања конкретне и електроакустичке музике са дијегетским звуцима из околине. Тако конципирани звуци, на примјер, заједно конституишу јединствену кинематографску музикалност коју је Кулезић-Вилсон дефинисала појмом „аудиовизуелна конкретна музика”. На парадигми односа филмског и људског сензуалног тијела, у филмовима *Добар посао* (*Beau Travail*, 1998) и *Уклапање* (*The Fits*, 2015), размотрен је потенцијал музикалности дијегетског звука. Нарочито је занимљив модел сензуалности у филму *Убица* (*刺客聶隱娘*, 2015), чија је нематеријалност и неухватљивост звука [...] „резултат јединствене аудиовизуелне алхемије” (90). Музикалност ових филмова оперише унутар лиминалних простора музике који преферирају композитно звучно ткиво и естетику суздржаности, када елементе еротичности и сензуалности не треба тражити искључиво у визуелном слоју филма, већ и у задовољству које почива у умјетничко-естетским квалитетима самог звука.

Музикализација говорних дијалога је предмет петог поглавља књиге, у којем је ауторка, на пажљиво одабраним аудиовизуелним примјерима, анализирала неконвенционални третман говорне компоненте. Ријеч је о оним дијалозима који су у извјесној мјери еманциповани од визуелног простора филма, те умјесто јасноће говора и правилне дикције, своје упориште проналазе у ритмичко-метричким и звучним својствима самог језика. Дијалози тада подстичу процесе активног чулног опажања, али опажања једне нове, изокренуте хијерархизације музичких параметара говорног језика. У поглављу се најприје истражују музикална, колористичка, ритмизована, репетитивна, афективна и естетска својства самог звука, док је посебна пажња посвећена феномену слушања изговорених ријечи претежно лабаве интонације. Тако је у дискурсу о филму

Uzdah (Breathe In, 2013), Кулезић-Вилсон примијенила шионовски (Michel Chion) концепт еманацијског говора, односно вербалног кјароскура, док је у филму *Бунтовнице (Spring Breakers, 2012)* сагледала асинхрону и фрагментизовану употребу дијалога и звучних ефеката. С друге стране, на примјеру апстрактне научно-фантастичне драме *Upstream Color (2013)*, поново се преиспитују хијерархизација звучне подлоге и појачана материјалност звука, уз истраживања нових сензуалних и музичких квалитета филмског језика. Ауторка је нарочито у овом поглављу изашла из консензуса у оквиру којег је језичка компонента филма дефинисана као суштински референцијална, упознајући читаоце са звучном структуром и музикалношћу говорног језика у филмском медију.

Резултате истраживања у овој књизи, Данијела Кулезић-Вилсон закључује поновним покретањем расправа о различитим методама замагљивања граница између партитуре и дизајна звука, естетици суздржаности, политичкој димензији умјетности, сензуалности филма и материјалности звука, са нагласком на улогу и значај музичког/музикализованог приступа звучној подлози. Додатним појашњавањем, сада читаоцима већ познатих, теоријских концепата и феномена, ауторка је у једном сумарно-закључном приповједачком потезу преиспитала устаљене конвенције о односима музике и звука у филму, уз критички отклон према конзервативним и централизованим приступима аудиовизуелном садржају.

Књига *Sound Design is the New Score* одликује се изузетном методолошком проницљивошћу, ефикасном драматуршком структуром, холистичким приступом филмском звуку и блиским познавањем теме истраживања. Представља драгоцјен научни допринос на пољу филмске музикологије, те је погодна за ширу и ужу стручну читалачку јавност. Иако је ауторка своје тврдње поткријепила завидним бројем примјера из филмова и адекватним теоријско-емпиријским доказима, са њеним констатацијама се можда неће сложити цјелокупна читалачка публика, нарочито композитори филмске музике који већ у самом наслову монографије могу препознати опасност у којој се нашао композиторски занат – када по улози и значају готово бива изједначен са стваралачким праксама дизајнера звука. Будући да је музикологија у Србији и региону до сада изњедрила врло ограничени број студија о музичком аспекту филмског стваралаштва, било би изузетно подстицајно уколико би монографија Данијеле Кулезић-Вилсон била преведена на српски језик. Надамо се да ће ова књига уједно бити подстрек домаћим издавачима и институцијама културе да подрже даља истраживања о филмској музици и звуку, те српску научно-музиколошку дјелатност обогате новим примијењеним сазнањима из области филмске умјетности и аудиовизуелних медија.