

---

# NARACIJA I FILMSKA MUZIKA

---

## DIJEGETIČKA I NEDIJEGETIČKA MUZIKA U FILMU

**Sažetak:** *Teorija filmske muzike dugo je sagledavala muzički podsistem filma kroz prizmu odnosa muzike i slike. Preokret u smeru definisanja muzike u relaciji i sa naracijom jeste zasluga američke teoretičarke Klaudije Gorbman. Ona u ovaj domen uvodi teoriju naracije i primenjuje je na muziku u filmu. Korišćenjem jednog od ključnih pojmova vezanih za teoriju filma, diegesis, dobijamo pojmove dijegetička i nedijegetička muzika, koji se odnose na zvučni/muzički prizor. Dijegetička muzika je, približno rečeno, ekvivalent muzici iz kadra, a nedijegetička background partituri. Tekst u tom smislu razmatra načine na koje muzika, bivajući dijegetička ili nedijegetička participira naraciji, odnosno obavlja ne samo predstavljачku već i pripovedačku funkciju unutar složene strukture kakva je filmski sistem.*

**Ključne reči:** *filmska muzika, diegesis, dijegetička muzika, nedijegetička muzika, narativ, naracija*

U analizama interakcije muzike i filma, interpretativni prilaz filmskoj muzici uglavnom se posmatra kroz odnos slike i muzike/zvuka.<sup>1</sup> Razmatrana je, dakle, prevashodno kroz prizmu mitetičkih teorija koje za svoj model uzimaju čin vizuelizacije<sup>2</sup>. Takvo pojednostavljivanje oličeno je u klasičnoj distinkciji *mu-zike iz kadra* (ili *muzike izvora/source music*) i *muzike pozadi-ne (background music)*<sup>3</sup>. Primećujemo da sam termin *muzika iz*

---

1 Tekst je deo doktorske disertacije odbranjene 7. novembra 2009. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Videti: Ćirić M., *Vidljivi prostori muzike: teorija superlibretta u funkciji privilegovanog polja konstrukcije identiteta*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2009.

2 Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison - Wisconsin 1985, str. 4.

3 U našem jeziku, termin analogan izrazu *source music* dao je Vartkes Baronijan: ovaj oblik muzike u filmu on naziva *muzika iz kadra*, dakle, muzika koja

*kadra* upućuje isključivo na njenu prikazivačku, a ne na funkciju pripovedanja. Preokret u smeru definisanja muzike u filmu u relaciji i sa naracijom, a ne nužno i isključivo sa slikom, zasluga je američke teoretičarke Klaudije Gorbman (Claudia Gorbman). U svojoj studiji *Nečujne melodije (Unheard Melodies)*<sup>4</sup>, ona resistematizuje dotadašnju kritičku interpretativnu praksu, uvodeći u nju teorije naracije i termine *dijegetičko* i *nedijegetičko* primenjujući ih na muziku: prvi bi, približno rečeno, bio ekvivalent *muzici iz kadra*, a drugi *background* partituri. *Dijegetičku* muziku 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 značenjski odnos sa filmskom pričom.

Budući da se radi o pojmu koji čini temelj teorije koja zastupa pripovedački status muzike u filmu, pojasnićemo značenje termina *diegesis* u odnosu na filmsku umetnost koristeći se definicijom Dušana Stojanovića. *Diegesis (dijegeza)* je „zbivanje prikazano na filmskom platnu, uključujući i sve značenjske strukture koje ga objašnjavaju ili doprinose njegovom razumevanju kao slike svojevrsnog sveta, bez obzira na to koliko ovaj liči ili ne liči na svet iz afilmske stvarnosti. Tako, *dijegezu* čini tok događaja na ekranu, ali i društvene, psihološke ili moralne okolnosti kojima je taj tok uslovljen ili koje on uslovljava: tu spadaju i istorijski okvir radnje, i karakteri, i zaplet i rasplet, i ikonografija prikazanog sveta i prostorno-vremenska dimenzija zbivanja, i tako dalje. Pojam je širi od pojmova naracije i radnje”<sup>5</sup>. Odnosno, po Klaudiji Gorbman, *dijegeza* je „narativom implicirani prostorno-vremenski svet radnje i likova”<sup>6</sup>.

Raspoloženje filmske muzike, bila to dijegetička ili nedijegetička muzika, odraziće se na događaje iz dijegeze. U tom smislu Klaudija Gorbman smatra neobičnom i grubom greškom čestu praksu kritičara filmske muzike da klasifikuju nedijegetičku muziku kao onu koja nosi izražajnost i dijegetičku muziku kao „realističnu”, te stoga oslobođenu zadatka da reprezentuje raspoloženja i dramske tenzije. Štaviše, ona primećuje da poseban izražajni efekat dijegetičke muzike jeste njena sposobnost da stvara utisak ironičnog na prirodniji način od nedijegetičke muzike.

---

se vidi. Uporediti sa: Baronijan V., *Filmska muzika – umetnost ili zanat?*, *Filmske sveske* 1/1980, Beograd 1980, str. 9.

4 Gorbman C., *Unheard melodies, Narrative Film Music*, Madison – Wisconsin - London 1987.

5 Stojanović D., *Film: Teorijski ogledi*, Sarajevo 1986, str. 173.

6 Gorbman C., op. cit., str. 21.

---

Gorbmanova se ovde nadovezuje na jednu postavku Mišela Šiona (Michel Chion), koji pod utiskom česte upotrebe dijegetičke muzike za ironične efekte u filmu, tvrdi da takva muzika nije samo nesvesna dramske situacije: ona je indiferentna, odnosno, ovaj teoretičar predlaže termin anempatična.<sup>7</sup> Ova pojava se odnosi na apstraktnu prirodu muzičkog vremena: logika muzičkog dela (makar i najkraćeg), ima težnju razvoja i zaokruženja, što može da dovede (filmsku) muziku u nesklad sa dramskim vremenom, koje je manje logički predvidivo i koje je podložnije aleatornosti iskustva „stvarnog” života<sup>8</sup>.

Klaudija Gorbman takođe pominje značaj strofičnih popularnih pesama sa tekstom u dijegetičkom statusu u klasičnom narativnom filmu. Ona primećuje da je način opažanja takve muzike promenjen tokom poslednjih decenija, te da slušalac/gledalac, kao sasvim logičnu pojavu, prati istovremeno kretanje muzike (i njenog verbalnog sadržaja) i ostatka filmskog sistema. Štaviše, zahvaljujući na ovaj način formulisanoj muzici, slušalac/gledalac dobija dodatne narativne informacije. Mi ćemo dodati da i nedijegetička muzika može biti oblikovana kao popularna pesma sa tekstom (a da to nije uvodna ili odjavna muzika iz filma). Takav primer nalazimo u opusu Zorana Simjanovića, čije je stvaralaštvo mahom određeno popularnim muzičkim žanrovima. Glavna tema iz filma Nacionalna klasa (naslovljena sa *Flojd*), pored čisto instrumentalnih verzija, prezentovana je i tekstom, što joj omogućuje da direktno govori o osobinama glavnog junaka i o njegovom načinu življenja. Dakle, i *dijegetička* i *nedijegetička* muzika mogu, u najeksplicitnijem obliku, da funkcionišu kao nadnarativ, kao *superlibretto*.

*Dijegetičko* i *nedijegetičko* mišljenje muzike u filmu ima svoje paralele (i prethodnice). Relativno srodna pomeranja u tom smislu uočavamo kod Vartkesa Baronijana koji, iako insistira na zvuk/slika-relaciji, podsećamo, uočava ulogu muzike koja se „mora sagledavati u celini sprežanja sa drugim oblicima izražavanja”<sup>9</sup>. Još konkretnije uvezivanje sa naracijom formira Ivo Blaha (Ivo Bláha), dajući odnos koji izražajna sredstva zvuka/muzike zauzimaju prema slici: *realan* (izvor zvuka je u slici ili u okolini vidnog polja objektiva, *van slike*), *paralelan* (zvuk kao prateća, samostalna narativna ravan koja se podražavanjem značenja vezuje za sliku) i *kontrapunktalan*, gde gledalac

---

7 Opširnije u : Chion M., *Le son au cinéma*, Paris 1985; Chion M., *L'audio-vision*, Paris 2005.

8 Primeri iz Hičkokovog opusa svedoče o moći takve muzike kojoj nedostaju svest ili empatija; upravo njena „neemocionalnost”, u jukstapoziciji s nailažećom ljudskom katastrofom, jeste ono što izaziva našu emocionalnu reakciju.

9 Baronijan V., op. cit., str. 1.

treba da otkrije značenjsku relaciju - mogućnost za subjektivno posmatranje/čitanje/konstruisanje stvarnosti. (Ovde se lako uspostavlja paralela sa distinkcijom Gorbmanove: *realni zvuk/muzika* pripada *dijegetičkom* dok *paralelni* i *kontrapunktalni* svoje mesto nalaze u *nedijegetičkom* domenu zvuka/muzike). Blaha opaža i važnost neverbalnog narativa koji naziva *implicitan govor*, potisnutog leksičkog a potenciranog značenjskog aspekta, postignutog angažovanjem zvuka/muzike.<sup>10</sup> Jasno je da Blaha konstruiše svoje mišljenje na temeljima klasičnih filmskih teorija Rudolfa Arnhajma (Rudolf Arnheim), koji predlaže (hijerarhizovani) *paralelizam* disciplina, Bele Balaža (Béla Balázs), koji dodaje i *kontrapunktalan* njihov odnos, ali i stavovi ruskih formalista koji insistiraju na poslednje pomenutoj relaciji. Međutim, Blaha ima uvid u relativno srodnu disciplinu u kojoj je veza zvuka/muzike i naracije temelj umetničkog postupka, *radiofoniju*. Zapravo, kompozitor (ali i reditelj) vičan ovoj oblasti morao bi biti i spretan arhitekta filmske (muzičke) partiture: o tome nedvosmisleno svedoči opus Bernarda Hermana (Bernard Herrmann), čiji su počeci vezani za komponovanje muzike za radio-drame i saradnju sa Orsonom Velsom (Orson Welles), koja će potom sa uspehom biti preneti na film (*Gradanin Kejn*, *Citizen Kane*).

Do 60-tih godina prošlog veka, *nedijegetičke* partiture uobičajeno su bile orkestarske; zahvatale su iz resursa umetničke muzike dok je *dijegetička* partitura bila gotovo po pravilu – popularna pesma. Njihova razlika pojačavana je i institucionalno: čak i danas ona postoji kroz konkretnu separaciju *kompozitora* i *autora songova* (*songwriter*).<sup>11</sup> To znači da su proučavanja filmske muzike koja su se dugo vremena prevashodno odnosila na muzikološka razmatranja, pokazivala odsustvo interesovanja za *muziku iz kadra*. Razlog je očigledan: mesto „istinske” umetnosti nalazi se u umetničkoj muzici, dakle, u orkestarskoj/simfonijskoj partituri, a ona je smeštena u *background*. Kulturni elitizam upisao je prećutnu binarnu hijerarhizovanu opoziciju koja je rezultirala dugotrajnim interpretativnim iskrivljavanjem, zaprekom u liku *nedijegetičke*, glomazne *klasične* partiture, koja je posedovala status zaštićenih kulturnih vrednosti u praksi interpretacije filmske muzike. Kako je *dijegetička* muzika protivstavljena *nedijegetičkoj*, tako i *big bend* ili revijalni ansambl stoji nasuprot simfonijskom, klasična muzika nasuprot džez (i potom rok i

---

10 Blaha I., *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*, Beograd 1993, str. 13-21.

11 Buhler J., *Analysing Interactions of Music and Film*, in: *Film Music, Critical Approach*, eds. Donnelly K. J., New York 2001, str. 43.

pop) zvuku.<sup>12</sup> Ipak tradicija stilskih varijeteta filmske muzike i njihovo fluidno kretanje između *dijegetičkog* i *nedijegetičkog* teži slamanju pomenutih suprotstavljenosti i vladajućeg statusa simfonijske kategorije. Doprinos mjuzikla u tom smislu jeste dragocen. Ne samo zbog izvođenja popularne muzike iz pozicije drugostepenog, već i zbog kvalitativnog približavanja suprotstavljenih žanrova putem stilizacije pri povezivanju numera, koje su poveravane, logično, profesionalnim kompozitorima/aranžerima. Takav postupak vršen je dvosmerno: *klasična*, *nedijegetička* partitura prikladnom obradom prilazi *dijegetičkoj*, dok popularna muzika biva „uozbiljena” dobro osmišljenim (često *klasičnim*) aranžmanom. Kako vidimo, obligatno poistovećivanje *nedijegetičke* muzike sa simfonijskom, odnosno sa visokom umetnošću, izvesno nije suštinsko. Ono niti je imanentno zahtevima kinematografske tehnologije, niti potrebama narativa ili produkcionog stila. Uostalom, ni sama *klasična* muzika nije stilski monolitna.

Nekoliko decenija je prošlo od rođenja sedme umetnosti pre nego što je postavljeno pitanje ispravnosti protivstavljenog odnosa muzike i ostatka filmskog sistema. Jer filmski stvaraoci (izuzev žanra mjuzikla, naravno), toliko su snažno insistirali na očuvanju date situacije da je filmska muzika, u uobičajenom smislu, potpuno izbačena iz narativnog sveta ili *dijegezisa*. Da bi bila tretirana kao kvalitetna, trebalo je da ostane neprimetna, „nevidljiva”. Sve to ima svoje logične korene. Pri proučavanju različitih psiholoških, estetskih, političkih i drugih posledica dejstva filmske muzike, najpre moramo da se pozabavimo činjenicom da je ona u svom prvobitnom, „čistom” stanju bila – ipak – *nedijegetička*. Rečju, dokle god je muzika dolazila sa klavira, orgulja, kamernih grupa ili čitavih orkestara iz prostora predviđenih za orkestar u nemim bioskopima, ova odvojenost nosila je neizbežnost *nedijegetičkog*, iako je bilo povremenih pokušaja da se stvore *quasi dijegetički* muzički efekti iz orkestarske rupe (uglavnom onomatopojne paralele filmskoj slici). Otkriće zvuka na filmu nije naročito promenilo ovu segregaciju, osim što je prenelo muziku sa živih izvođača na filmski muzički zapis (i dovelo do ivice egzistencije veliki broj muzičara koji su na ovaj način preživljavali – u tom smislu, može nam poslužiti „slučaj” Kristine iz filma *Maratonci trče počasni krug*, gde se kraj vladavine jedne filmske epohe podudara sa završetkom socijalno-političkog konteksta datog u filmu).

Korišćenje *nedijegetičkih* popularnih songova danas je postalo uobičajeno. Koriste se različite forme popularnih pesama

---

12 Opširnije u: Feuer J., *The Hollywood Musical*, Bloomington - Indianapolis 1993.

da definišu karakter: u takvim filmovima popularna muzika u navedenom statusu funkcioniše sasvim nalik tradicionalnoj orkestarskoj partituri<sup>13</sup>. Čak i na mestima gde simfonijska muzika dominira *background*-om, a popularna muzika slikom/*dijege-zom*, odstojanje između muzike *iz kadra* i *pozadine* ne mora obavezno da bude dato nekadašnjim pojednostavljenjem – prostim razdvajanjem muzičkih stilova, narativnih funkcija ili hijerarhija vrednosti. Iz istih razloga ne bi bilo mudro podržavati stav da zvučni dizajn dramskih igranih filmova, koji najintenzivnije leži na principu klasičnih *nedijegetičkih* partitura i najupornije pojačava distinkciju između muzike *iz kadra* i *iz pozadine*, treba da bude privilegovao ili više cenjen od zvučnog dizajna žanra mjuzikla, tinejdžerskog filma, komedije i slično. Dobar primer nalazimo u filmskoj muzici poslednjih decenija: savremeni teoretičari nazivaju ovakvu partituru *postklasičnom*<sup>14</sup>.

S druge strane, klasično koncipirana *dijegetička* muzika, bilo komponovana ili arhivska, takođe uspešno može da funkcioniše *u kadru*. U filmu *Poseban tretman* (reditelj Goran Paskaljević, kompozitor Vojislav Voki Kostić, 1980), imamo situaciju u kojoj je popularna (originalna) muzika dobila *nedijegetički*, dok se klasična partitura pod kojom podrazumevamo muziku Riharda Vagnera (Richard Wagner), odnosno segmente opera *Valkire* (*Walküre*) i *Tristan i Izolda* (*Tristan und Isolde*), našla u *dijegetičkom* statusu i stoji u službi strategija „isceljenja“ (ali i zavođenja) koje primenjuje glavni junak filma, doktor Ilić. Vagnerova muzika, izvorno ciljana da izrazi nesagledive prostore Votanovog carstva kroz koje na konjima jure njegove božanske kćeri (odnosno ogromnu i za prosečnog čoveka nepoznatu strast koju doživljavaju Tristan i Izolda), ovde treba da ukaže na bedu malog čoveka. Čujemo je puštenu sa gramofonske ploče i preko fabričkog razglasa u scenama lečenja, ali i opijanja i divljanja Ilićevih štićenika; takođe i kao metod zavođenja provincijske direktorke Kaće od strane ovog „stručnjaka“ za odvikavanje od alkohola.

Muzika je od početaka zvučnog filma ne samo konstituent naracije već funkcioniše i kao rafiniran diskurs unutar filmskog sistema – uobičajeno kroz zvuk velikog romantičarskog simfonijskog orkestra i *background*, *nedijegetičke* partiture. Ovakva praksa, prevedena u filmsku umetnost iz koncertnih dvorana klasične muzike, doživljava lagan pad tokom šezdesetih i sedamdesetih. Specijalno pisane partiture i popularna pesma, u velikom broju holivudskih produkcija počinju da bivaju korišćene

---

13 Najčešće korišćeni oblici su mala dvodelna ili trodelna pesma, dok za razvijanje scene dobro može da posluži prokomponovana forma.

14 Takav termin sreli smo u teorijskim promišljanjima Bjulera (James Buhler) i Donelija (K. J. Donnelly).

---

zajedno (u *nedijegetičkom* statusu). Film Tima Bartona (Tim Burton), *Betmen* (*Batman*, 1989, prvi iz serijala koji će uslediti), eksplicitno manifestuju način na koji *postklasični* Holivud tretira muziku. To podrazumeva kako okvire tradicionalno određenih formi tako i popularnih savremenih postupaka: muzika ovog filma združuje klasičnu partituru Denija Elfmana (Danny Elfman), sa songovima pop umetnika Prinsa (*Prince*). Stoga je moguće posmatrati muzičke strategije današnjeg filma i kao kontinuitet i kao diskontinuitet u odnosu na *klasični* film. Uočavamo koliko je široki malerovski orkestar često „razređen”, bilo u smislu načina korišćenja ili broja instrumenata. S druge strane je očigledan upliv oporijeg muzičkog jezika savremene koncertne scene – prve primere ovakvih postupaka srešćemo već tokom ranih sedamdesetih, recimo, u partituri Džerija Goldsmita (Jerry Goldsmith) iz filma *Kineska četvrt* (*Chinatown*, reditelj Roman Polanski, 1974), mada se ovaj kompozitor ne ustručava ni od korišćenja popularne pesme kao *background* partiture<sup>15</sup>.

Teoretičarke poput Klaudije Gorbman i Ketrin Kalinak (Kathryn Kalinak) ističu povratak, odnosno regresiju ka klasičnoj filmskoj *nedijegetičkoj* partituri nazivajući je gotovo identičnim terminima, *classical film scoring* (Gorbman) ili *classical film score* (Kalinak). U tom smislu, Ketrin Kalinak referira na Lukasovu (George Lucas) trilogiju *Ratovi zvezda* (*Star Wars*): *Ratovi zvezda* (*Star Wars*, 1977), *Imperija uzvraća udarac* (*The Empire Strikes Back*, 1980) i *Povratak Džedaja* (*Return of the Jedi*, 1983). Ona se poziva na obimno razrađenu *nedijegetičku* partituru nasleđenu od Štajnera (Max Steiner) i Korngolda (Erich Wolfgang Korngold), široku skalu orkestarskih boja kojima pribegava Džon Vilijams (John Williams), gde je za izvođenje muzike pomenutih filmova, angažovan Londonski simfonijski orkestar (London Symphony Orchestra), kojim je dirigovao sam kompozitor.<sup>16</sup> Narativna funkcija Vilijamsove muzike ogleda se u bogato razrađenoj partituri, sa veštom upotrebom tema vezanih za glavne likove i lajtmotivskim radom Vagnerovog stila: muzika ovde plasira dodatne informacije, anticipira događaje, upozorava, ukazuje na moguće rasplete... Slično su formulisane i Vilijamsove partiture novijih produkcija, recimo, u slučaju serije filmova o Hariju Poteru (*Harry Potter*) ili za Spilbergovu (Steven Spielberg) adaptaciju *Rata Svetova* (*The War of the Worlds*, 2005) Herberta Džordža Velsa (Herbert George Wells); muzika Džona Berija (John Barry) u filmu *U potrazi za Nedodijom* (*Finding Neverland*, reditelj Mark Forster/Marc Forster, 2004), ili *Kerington* (*Karington*, 1995, scenario i režija Kristofera Hemptona/Christopher Hampton), koja, čini se,

---

15 Radi se o filmu *A Patch of Blue*, reditelj Gaj Grin/Guy Green, 1965.

16 Kalinak K., *Settling the Score*, Madison - Wisconsin 1992, str. 184-202.

---

još intenzivnije podržava stav o povratku klasične *nedijegetičke* partiture; ili u ostvarenjima za koje je muziku komponovao Majkl Najman (Michael Nyman) poput *Klavira (Piano)*, 1993) u režiji Džejn Kempion (Jane Campion), mada je ovo kinematografsko ostvarenje takođe i izvanredan primer kako *nedijegetička* partitura može efektno biti odvedena u *dijegetički* status putem prerade partiture za klavir solo. Najmanova muzika iz ovog filma ima i eksplicitno narativnu ulogu jer glavna junakinja, budući da je prestala da govori još u detinjstvu, sa svojom okolinom komunicira upravo muzikom i njome saopštava svoja razmišljanja, emocije.

Bitan momenat u koncepciji *dijegetičke* i *nedijegetičke* filmske muzike jeste i potreba filmskih kompanija za unosnim prodavanjem filma, što uključuje unovčavanje propratne muzike. Vratimo se zato karakterističnim muzičko-estetskim strategijama *Betman* fenomena. Izlazak ovog filma u bioskope 1989, medijski je podržan dvema pločama/kompakt diskovima: klasičnom partiturom Denija Elfmana i „ciklusom” pesama pop umetnika Prinsa. Film demonstrira mogućnost kohabitacije klasične partiture i popularne pesme u *nedijegetičkoj* funkciji; proširenje muzičkog teksta izvan tradicionalnih ograničenja putem uključivanja estetskih produkata, koja dolaze sa područja koja ne pripadaju visokoj umetnosti, već su plod masovne/popularne kulture. S druge strane, dvojnost muzičke partiture ima i svoju narativnu funkciju. Da bi formulisao muzičko lice čoveka-slepeg miša, reditelj Tim Barton (Tim Burton) je dvostruku prirodu centralnog junaka i njegovog okruženja realizovao udruživanjem muzike dva različita autora i dve žanrovski – na prvi pogled - suprotstavljene partiture. Ostvarenja Elfmana i Prinsa ipak nisu striktno razdvojena, jer su pop numere, osim u *dijegetičkom* (čime se Bartonova zamisao približava žanru filmske opere), date i kroz *nedijegetički* status, a Elfmanova muzika, zauzvrat, poseduje elemente popularne muzike date kroz zvuk velikog simfonijskog orkestra, što gledaocu/slušaoцу ukazuje na činjenicu da dva Betmenova „lica” zapravo i nisu odviše međusobno udaljena.

Pomenimo u tom smislu još jedno zajedničko ostvarenje Tima Bartona i Denija Elfmana, film *Čarli i fabrika čokolade (Charlie and the Chocolate Factory)*, 2005), u kome ovaj tandem, čini se, korača retrogradno: pred nama su realni svet filmske priče (*nedijegetička*, klasična partitura), i svet „čokoladne bajke” (*dijegetička* muzika) sa songovima toliko eksponiranim da *Čarli i fabrika čokolade* u segmentima „čokoladne bajke” bivaju premešteni u žanr mjuzikla. Dakle, srećemo ponovno odvajanje (klasične) muzike *pozadine* i (popularne) muzike *iz kadra*. Postoje, međutim, i opozitni slučajevi. U filmu *Bagdad kafe (Bagdad*

*Café*), reditelja Persija Adlona (Percy Adlon), u *nedijegetičkom* statusu imamo partituru baziranu na popularnoj pesmi kao funkcionalnoj temi, dok na *dijegetičkom* planu čujemo *Preludijume* iz Bahovog *Dobro temperovanog klavira*, koje svira Brendin sin Salomo: muzika baroknog majstora jeste svojstven narativni čin i Salomov način da svojoj okolini, posrednim putem, kaže da je drugačiji od okruženja u kome živi. Popularnu pesmu ćemo ipak pronaći u *dijegezi*, u sceni kabaretsko-madioničarskog šoua Jasmin i Brende, ali i tada ispresecanog „džeziranjem” *Preludijuma*. Kako vidimo, bilo je opravdano, čak neophodno, uvođenje podele na *dijegetičku* i *nedijegetičku* muziku. Stižemo, međutim, do novog problema.

*Dijegetička* muzika se pojavljuje u gradacijama koje otvaraju zanimljiva teorijska pitanja na koja se još uvek nije adekvatno odgovorilo. Mjuzikli pružaju striktnu opoziciju *dijegetičke* i *nedijegetičke* muzike. U ovom žanru, opet, najčešće susrećemo sporno mesto koje se odnosi na definisanje i distinkciju vrste muzike u filmu pri procesu *zvučnog pretapanja*<sup>17</sup>. *Zvučno pretapanje* pretpostavlja polazak muzike od izvora pratnje (i vidljivog i *dijegetičkog*), uobičajeno klavira, muzike koja potom „odšeta” u orkestarsku *background* partituru. Postavlja se pitanje da li se u ovom slučaju nalazimo na teritoriji *dijegetičke* ili *ne-dijegetičke* muzike. Konkretno, kada Bernard Herman u uvodnim taktovima za Skorsezeovog (Martin Scorsese) *Taksi-stu* (*Taxi Driver*, 1976), široke disonantne orkestarske blokove sužava u lelujavu džez liniju – nismo sasvim sigurni da li slušamo samo podlogu za uvodnu sekvencu ili do nas stiže realna muzika velegrada u noći. U filmu *Zatoiči* (*Zatoichi*, 2003, reditelj Takeši Kitano/Takeshi Kitano, kompozitor Keiči Suzuki/Keiichi Suzuki, dizajner zvuka Sendi Horiuši/Senji Horiushi), u sceni sa poljskim radovima, gde je realna „muzika alatki” četvorice zemljoradnika istovremeno i ritmički kostur *background* partiture, ponovo smo u nedoumici kako razdeliti *dijegetičku* od *nedijegetičke* muzike. Ili, u slučaju filma *Život je lep* (*La vita è bella*) Roberta Beninjija (Roberto Benigni) sa muzikom Nikole Pjovanija (Nicola Piovani), i prizorom „otmice” Dore, gde teško možemo biti sigurni da li „egipatska”, odnosno, „jevrejska” muzika stižu *iz kadra*, budući da se u prostoru glamurozne proslave veridbe u baskoj dvorani nalazi i orkestar (koji svira prigodnu valcersku varijaciju osnovne teme). Takođe, u Karanovićevom filmu *Sjaj u očima* (2003), sa muzikom Zorana Simjanovića, u sceni kada čujemo naslovnu temu na fruli, mi nismo sasvim sigurni da li je ona prezentovana *za nas*, kao antipicacija Profinog prisustva (dakle *nedijegetička*), ili se svirka

---

17 *Zvučno pretapanje* ili *audio-dissolve* – pretapanje; postepeno nestajanje jednog audio/video sadržaja i istovremeno pojavljivanje drugog.

---

frule odvija kao *dijegetička*, u glavi glavnog junaka Labuda, gde operiše kao deo njegovih sopstvenih fantazija/snova.

Drugim rečima, postavlja se pitanje da li je funkcionalnije razdvajati ili je prikladnije ukrštati *dijegetički* i *nedijegetički* status muzičke partiture.

Klaudija Gorbman vidi ovaj problem na sledeći način: „Konvencionalni narativni film ističe *diegesis* – svet priče, mesto akcije. Klasični narativi izdižu *diegesis* iznad *naracije*, brišu naracijsku prisutnost. Moderne forme, s druge strane, problematizuju transparentnost diskursa, ističući da je *naracija* ta koja konstruiše *diegesis*. Muzika zauzima poseban status u filmskoj naraciji. Ona može biti *dijegetička* (mužičari sviraju, radio može biti uključen) – u tradiciji ovo je nazivano *source music*, muzika izvora – ili *nedijegetička* muzika (orkestar svira dok kauboji jure Indijance po pustinji). Čitalac može da primeti da je upravo ljudski glas fleksibilan u svojoj slobodi da bude *dijegetički* ili *nedijegetički*. Opet, *nedijegetički* glas može biti opažan kao narativni upad, ali ne i muzika. Štaviše muzika veoma često prelazi granice, čak i u najkonvencionalnijim filmovima. Svima nam je bliska (prividno *background*) muzika koja se iznenada prekida kada neko od likova nagne i ugasi radio, ili zauzvrat, kao u sceni filma *Sever-severozapad* gde *dijegetička* muzika u kolima za ručavanje u vozu postaje sve više i više – čisto *nedijegetička*”<sup>18</sup>. Drugim rečima, muzika (u filmu) poseduje sposobnost da lako prelazi naracijske granice, što joj daje moć da oslobodi sliku od striktnog realizma, što se odražava na narativ kroz kulturalne muzičke kodove. Ključni muzički znaci (jezoviti, pastoralni, romantični...), moraju biti odmah prepoznati kao takvi da bi uopšte delovali.

Funkciju muzike u filmu možemo postaviti tako što ćemo se poslužiti principom ukrštanja ravni nalik onome koji Četmen (Seymour Chatman) predlaže kao osnovu procesa naracijske strukture filma (on to čini dijagramskim presekom)<sup>19</sup>. Razlika bi bila u tome što bi u ovom slučaju bio korišćen trostrani/prostorni koordinatni sistem koji uspostavlja tripartitnu strukturu muzike u odnosu na sliku i naraciju. Na takav način, muzika *iz kadra* i muzika *pozadine*, *dijegetička* i *nedijegetička* muzika mogle bi da tvore sopstveni/zajednički/koherentni narativni sistem (koji koristi širi pojam teksta, poseduje obeležja pripovednih tekstova i identitet pripovedne instance sa fokalizacijom).<sup>20</sup> Muzika u

---

18 Gorbman C., *Unheard melodies, Narrative Film Music*, Bloomington – Indianapolis - London 1987, str. 3-4.

19 Chatman S., *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca - London 1986, str. 22.

20 Opširnije u: Bal M., *Naratologija*, Beograd 2000, str. 9-22.

---

filmu, dakle, funkcioniše/posreduje kao faktor homologizacije slike i dinamike naracije.

#### LITERATURA:

Bal M., *Naratologija*, Beograd 2000.

Baronijan V., Filmska muzika – umetnost ili zanat?, *Filmske sveske* 1/1980, Beograd 1980.

Blaha I., *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*, Beograd 1993.

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison - Wisconsin 1985.

Buhler J., Analysing Interactions of Music and Film, in: *Film Music, Critical Approach*, eds. Donnelly K. J., New York 2001, str. 39-62.

Chatman S., *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca - London 1986.

Chion M., *L'audio-vision*, Paris 2005.

Chion M., *Le son au cinéma*, Paris 1985.

Ćirić M., *Vidljivi prostori muzike: teorija superlibretta u funkciji privilegiisanog polja konstrukcije identiteta*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2009.

Feuer J., *The Hollywood Musical*, Bloomington - Indianapolis 1993.

Gorbman C., *Unheard melodies, Narrative Film Music*, Bloomington – Indianapolis - London 1987.

Kalinak K., *Settling the Score*, Madison - Wisconsin 1992.

Stojanović D., *Film: Teorijski ogledi*, Sarajevo 1986.

Marija Ćirić

University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

#### NARRATION AND FILM MUSIC

##### DIEGETIC AND NON-DIEGETIC MUSIC IN FILM

##### Abstract

In analyses of music and film interaction, the interpretative approach to film music has usually been given through the picture and music/sound relation. It has been considered predominantly through the prism of mimetic theories that take the act of visualization for their model. Such a simplification is mirrored in the classic distinction of *source music* and *background music*. We can note that the term *source music* refers solely to its representing function, not the narrative one. A turn in defining film music also in relation to narration and not only and specifically in relation to picture, was the merit of Claudia Gorbman, an American theorist. In her study *Unheard melodies* she re-systematizes

the interpretative practice introducing the theory of narration into it. By using one of the key terms in film theory, *diegesis*, she constructed the terms *diegetic* and *non-diegetic* music, which refer to the sound/music scene: the first one would, approximately be equivalent to *source music*, and the second one to *background score*. *Diegetic* music is seen through the dialectic structure made of two planes, the narrative (film story) and narration (the process through which the narrative is conveyed to the viewer/listener), and whose constituents are music and picture, i.e. their fluctuating relation. *Non-diegetic* music is the one whose source is beyond the frame both explicitly and implicitly, but it has a meaningful relation to the film story. This text considers the ways in which music, diegetic or non-diegetic, participates in narration, i.e. performs not only the representative function but the narrative one as well, within a complex structure of a film system, based on examples from national and world cinematography.

**Key Words:** *film music, diegesis, diegetic music, non-diegetic music, narrative, narration*



Scott William Christensen, *Kopenhagen*, 2010.