

Marija M. Ćirić
Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
Katedra za muziku u medijima

ZVUCI NOSTALGIJE: FILMSKA MUZIKA BOJANA ADAMIČA (1912-1995)

Cilj obraćanja stvaralaštvu Bojana Adamiča jeste osvetljavanje opusa autora čija je muzika funkcionisala kao paradigma jugoslovenskih prostora. Adamič nije samo najplodniji filmski kompozitor nekadašnje države (napisao je više od 200 partitura), već je i jedna od ključnih muzičkih ličnosti prvih decenija kinematografije koju danas razmatramo kao srpsku. Ukazivanjem na socijalistički realizam, kontekst u kome svoj razvojni put počinje (ne samo) Adamič, potom i analizom izrazitih primera iz njegovog filmskog opusa kao i komparacijom sa postupcima u svetskim filmskim tokovima, tekst demonstrira uticaj i inovacije ovog autora u domenu muzike srpske/jugoslovenske filmske industrije.

Ključne reči: film, filmska muzika, kinematografija, socijalistički realizam, klasična partitura, popularna muzika

Povod za nastanak ovog teksta jeste stotinu godina od rođenja najplodnijeg jugoslovenskog autora filmske muzike. Slovenački kompozitor Bojan Adamič (1912-1995), takođe je jedna od ključnih (muzičkih) ličnosti prvih decenija kinematografije koju danas razmatramo kao srpsku. Objašnjenje je jednostavno. Period u kome je delovao Adamič, zapravo je doba združenih kinematografija jugoslovenskih republika, te su striktno podele u tom smislu nemoguće. Rečju, praktično svako filmsko ostvarenje nastalo u okvirima bivše države je u svom timu podrazumevalo umetnike iz svih krajeva zemlje. Adamič, autor više od 200 filmskih partitura, zaslužan je i za inovacije u ovom domenu muzike socijalističke Jugoslavije. On uvodi popularnu muziku (prevashodno džez) u ekskluzivni domen visoke umetnosti oličan u formi klasične partiture, kakva je dominirala u socijalističkom realizmu tadašnje kinematografije. Tekst, s namerom naslovljen „Zvuci nostalgije...“, na svojstven način osvetljava opus kompozitora čija je muzika funkcionisala kao paradigma jugoslovenskih (filmskih) prostora: *Valter brani Sarajevo, Partizanska eskadrila, Ljubav i moda, Subotom uveče...*

Iako klasično obrazovan, Adamič je umetnik čiju je karijeru u značajnoj meri obeležila džez muzika. Ovaj autor nije mario za žanrovske razdele i hijerarhizacije, već je tokom čitavog svog dugog stvaralačkog puta težio tome da u muzici pre svega uživa (Adamič 2011). Za sobom je ostavio ogroman, stilski raznovrstan opus, u kome kao ravnopravne srećemo umetničke i popularne žanrove: obimne partiture namenjene simfonijskom orkestru; horsku, vokalno-instrumentalnu, kamernu muziku; baletu, mjuzikle, šansone, koračnice, muziku za duvačke, revijske ili plesne orkestre, muziku za decu (dečje pesme, radijske igre, lutkarske predstave)... Kao najizrazitija, izdvaja se Adamičeva primenjena muzika - teatarska, radijska, televizijska i najpre, njegov doprinos filmskoj umetnosti. Na sajtu ovog umetnika, načinjenom upravo povodom veka od rođenja, nalazimo na broj od 248 filmova (uključene su televizijske drame, filmovi i serije, odnosno, dugometražni i kratkometražni, igrani, dokumentarni i animirani

filmovi). Prva Adamičeva filmska partitura bila je namenjena kratkom dokumentarnom filmu *Maščujmo in kaznujmo (Osvetiti i kazniti)* reditelja Dušana Povha iz 1946. I poslednje delo koje je komponovao, *Neme podobe slovenskega filma (Neme figure slovenačkog filma)*, odnosi se na filmsku muziku (v. Adamič 2011). Pisano je u leto 1995. povodom večeri filmova Karola Grosmana i devedesete godišnjice od nastanka prvog slovenačkog filma.

Rođen 9. avgusta 1912. u Ribnici, najpre je, po želji roditelja, upisao pravni fakultet. Muzičke studije (ne i bavljenje muzikom, jer se ove umetnosti nikada nije odricao), dolaze nešto kasnije. Kao tinejdžer biva opčinjen sedmom umetnošću. To je vreme početaka zvučnog filma, a prvi zvučni film bio je upravo mjuzikl (*Jazz Singer*, 1927), koji je promovisao vrednosti džez muzike (up. Ćirić 2010: 20). Tako su mladom Adamiču otvorena vrata dotad nepoznatog žanra. Znao bi napamet melodije koje je čuo već nakon prvog prisustvovanja projekciji filma, improvizovao ih. Sve se više okretao džezu; osnivao je sopstvene džez bendove i intenzivno koncertirao (v. Adamič 2011).

Početak okupacije kraljevine Jugoslavije, do leta 1941, imao je diplome tri odseka na ljubljanskoj muzičkoj akademiji: klavir, orgulje i trubu. Studije kompozicije u klasi Slavka Osterca, međutim, imale su bitniji uticaj na potonju karijeru Bojana Adamiča. Osterc nije svoje učenike ograničavao. Pokazivao je poštovanje za odvažnost i originalnost, za one koji su pokazivali sposobnost za donesu nešto novo, „makar to bilo potpuno šašavo“ (Adamič 2011). U partizane je otišao 1943. godine. Po Adamičevim rečima, dva su razloga. Prvi je bilo osećanje nacionalnog ponosa a drugi – džez, što je bio duhovit način ovog kompozitora da ukaže na potrebu za slobodnim (ne samo) muzičkim izrazom, imanentnim njegovom levičarskom opredeljenju. Na džez nije naročito prijateljski gledano pre Drugog Svetskog rata (smatran je provokativnim, van normi), i Adamič je verovao da će situacija biti potpuno drugačija u novom društvenom sistemu, kako u pogledu socijalnog uređenja, tako i muzičke umetnosti (Adamič 2011).

Snažna ideološka podloga, temelj novouspostavljene vlasti u Jugoslaviji po oslobođenju, odrazila se na umetnost. Socijalistički realizam ili, skraćeno i uobičajenije, socrealizam, prvi put je javno pomenut 1932. u SSSR-u (Milin 1998: 15). Ovo usmerenje postaje pretpostavka stvaralaštva u svim oblastima, ne samo u muzici, „isto važi za literaturu, slikarstvo, skulpturu, film, pa i arhitekturu“ (Mosusova 2004: 14). Na pitanje - koje su karakteristike umetnosti socrealizma - nije jednostavno dati odgovor jer ni kreatori ovih stremljenja nisu bili jasni u tom pogledu. Staljinova lakonska izjava, „pišite istinu, to i jeste socijalistički realizam!“ (Mosusova 2004: 14), ne daje odlike željenog „stila“. Josip Broz je bio nešto konkretniji, mada i on izbegava definisanje datog pojma. Govoreći o ulozi muzike u društvenom kontekstu, on predlaže: „kad stvaramo muziku, treba da je stvaramo na današnjoj stvarnosti, koja je herojska i optimistična. Nema nikakvog razloga da u muzici, iako nam je ponekad u izvjesnom smislu i teško, stvaramo elemente pesimizma, jer je perspektiva naša jasna i optimistička“ (Vučetić 2007b: 124). Muzika, dakle, treba da bude „visokih umetničkih vrednosti i jednostavna“ (Mosusova 2004: 14). Data „uputstva“ su rezultirala apsurdom, bilo je to „vreme napretka sa negativnim momentom“ (Milin 1998: 25). Na koji način se socijalistički realizam manifestovao u praksi, konkretno, u filmu i filmskoj muzici?

Kinematografija je s pravom smatrana moćnim pokretačem širokih narodnih slojeva. Stoga dolazi do njene ekspanzije u posleratnom periodu koji štaviše, možemo posmatrati i kao početak srpske/jugoslovenske kinematografije, jer su se pokušaji

načinjeni pre Drugog Svetskog rata odnosili isključivo na inicijativu privatnih producenata (ili samih autora); država nije bila zainteresovana za sedmu umetnost, nerazumevanje srećemo čak i u visokim umetničkim krugovima - saznajemo iz Zapisa sa periferije, memoara jednog od pionira srpskog filma, Mihajla A. Popovića (Popović 1982). O sistematskom radu na formiranju kinematografije možemo, dakle, govoriti tek od 1945. (Kuk 2007: 523), odnosno, od 3. decembra 1944, kada je u oslobođenom Beogradu doneta odluka o osnivanju državnog filmskog preduzeća (Jokić 2008: 29). Film od tog trenutka zajedno sa medijem radija postaje „nosilac kulturne politike” u Jugoslaviji (Jokić 2008: 29).

U prvim posleratnim godinama dominiraju dva žanra. Vrsta koju poznajemo kao partizanski film ili „partizanska epopeja“ odnosno „istern“/eastern kako ga još nazivaju i teoretičari zapadne provenijencije (Kuk 2007: 526), započet je ostvarenjem *Slavica* (1947). Tematika o socijalističkoj izgradnji (prvi film tog žanra je *Priča o fabrici* (1948), takođe je stožer mlade kinematografije koja sledi principe „nacionalnog realizma“ (Kuk 2007: 526). U date ideološke okvire povremeno se uklapaju i adaptacije literarnih dela budući da i one potencijalno poseduju moć podizanja narodne svesti ali su istovremeno i u službi kritike nepoželjnog delovanja (poput *Sofke*, 1948, ili filma *Čudotvorni mač*, 1950.).

U proces formiranja kinematografije uključena su vrhunska imena jugoslovenske muzičke scene (v. Ćirić 2011: 121-137). Način na koji kompozitori pišu filmsku muziku je zanimljiv jer podrazumeva uklapanje dva (naizgled) suprotstavljena modela. Prvi se odnosi na praksu Holivuda i obrazac klasične partiture, koja širinom i monumentalnošću odgovara zahtevima novog sistema (veliki simfonijski orkestar, romantičarski ili poznoromantičarski zvuk, bogat lajtmotivski rad, teme pogodne za preoblikovanja uslovljena fabulom, podražavanje slike). Uzor je pronađen i u obrascu filmske opere karakteristične za kinematografiju Sovjetskog Saveza, koncept kome su u svojim ostvarenjima pristupili Sergej Prokofjev i Sergej Ejzenštajn (Ćirić 2010: 18-19; Egorova 1997: 60).

Bojan Adamič se isprva uklapa u zadate okvire (njegova filmska muzika tada je oblikovana u formi klasične partiture Maksa Štajnera/Max Steiner), ali takođe želi da u svoju (ne samo filmsku) muziku uključi i džez elemente. Odmah po završetku rata, maja 1945. osniva Plesni orkestar Radio Ljubljane, ansambl koji danas funkcioniše pod imenom Big bend Radio Televizije Slovenija, i uviđa da je njegovo verovanje u muzičke slobode nakon uspostavljanja levičarskog sistema bilo potpuno pogrešno: „Hoćeš da sviraš? Ovo ti je program pa vežbaj: najpre 'Kozara' Oskara Danona, zatim red borbenih pesama, onda muzika za igru, pa 'Tjomnaja noć' za kraj. Džez? Ni slučajno, Tvorevina Zapada, on je, razume se bio dekadentan i reakcionaran” (Vučetić 2007a: 117). Koncert muzike Glena Milera održan u Beogradu 1947. imao je po Adamiča veoma neprijatne posledice. Javno kritikovan, bio je po kazni poslat da radi u Albaniji godinu dana.

Do 1952. je komponovao muziku za potrebe petnaestak kratkih dokumentarnih filmova različitih podžanrova: patriotskih, propagandnih, reportažnih, reklamnih, čak satiričnih. Tada prvi put dobija priliku da piše muziku za igrani film. Baš kao i prvi veliki džez koncert, film *Svi na more* (reditelja Save Popovića, produkcija Avala film), dovešće ga u Beograd. Bio je to prvi (srpski) posleratni film sa tematikom odmaknutom od partizanskih ili podviga ilegalaca, socijalističke izgradnje – radilo se o komediji. Ovo kinematografsko ostvarenje nije bilo izuzeto od komunističke propagande ali je zauzvrat

donelo uvid u realni život jugoslovenskog čoveka i štaviše, u prostore njegovog slobodnog vremena i zabave. Adamič tako dobija priliku da u svoju zadatu, klasičnu partituru unese elemente popularne muzike i načini pionirski korak na putu ka uvođenju ove muzičke vrste u domaću kinematografiju. Uslediće filmske partiture koje će obeležiti srpski/jugoslovenski film.

Tokom četvrt veka, Bojan Adamič je napisao muziku za nekoliko desetina filmova načinjenih u produkciji srpskih filmskih kuća: *Svi na more i Njih dvojica*, 1955; *Putnici sa Splendida*, 1956; *Potruga*, 1956; *Poslednji kolosek*, 1956; *Veliki i mali*, 1956; *Cipelice na asfaltu*, 1956; *Zenica*, 1957; *Subotom uveče*, 1957; *Rafal u nebo*, 1958; *Četiri kilometra na sat*, 1958; *Te noći*, 1958; *Kroz granje nebo*, 1958; *Sam*, 1959; *Kampo Mamula*, 1959; *Drug predsednik centarfor*, 1960; *Partizanske priče*, 1960; *Ljubav i moda*, 1960; *Bolje je umeti*, 1960; *Prvi građanin male varoši*, 1961; *Karolina Riječka*, 1961; *Pesma*, 1961; *Stepenice hrabrosti*, 1961; *Zemljaci*, 1963; *Radopolje*, 1963; *Operacija Ticijan*, koprodukcija Avala filma i San Carlos Production, Los Angeles, 1963; *Službeni položaj*, 1964; *Štićenik*, 1966; *Bokseri idu u raj*, 1967; *Dobar vetar, plava ptico*, koprodukcija Avala filma i Lenfilma iz Lenjingrada, 1967; *Brat doktora Homera*, 1968; *Bekstva*, 1968; *Moja luda glava*, 1971; *Kako umreti*, 1972; *Devojački most*, 1976. (v. Petronić i Milenković-Tatić 1996).

U doba kada Adamič počinje da radi na dugometražnim igranim filmovima dolazi do izvesnih pomeranja u tretmanu uticaja Zapada. Razlog tome leži u sukobu sa Informbiroom što se nije istog trenutka reflektovalo na promenu usmerenja kulturne politike: to se dogodilo naredne godine, sa prekidom saradnje SFRJ sa SSSR-om, kada se postupno obnavljaju veze sa svetskim umetničkim kretanjima (Milin 1997: 33, 43), mada je prvi korak ka reafirmaciji džeza učinjen odmah. Naime, u jesen 1948. godine, sala Kolarčeve zadužbine bila je domaćin takmičenja džez orkestara (Vučetić 2012: 66). Stege socrealizma odnosno nacionalnog realizma popuštaju. U filmskoj industriji takvu klimu opažamo po proširenju žanrovskog opsega ostvarenja snimljenih nakon 1950. Iako stega cenzure prete i dalje, jugoslovenski/srpski bioskopi su bogatiji za brojne komedije: čak je i prvi srpski film u boji pripadao ovom žanru (*Pop Ćira i pop Spira*, 1957). Bilo je, dakle, neophodno proširiti dijapazon stilskih postupaka i u filmskoj muzici. Bojan Adamič je u takvoj atmosferi dobio šansu. I dok će u žanrovima socijalističke izgradnje i partizanskog filma još neko vreme ostati dosledan u upotrebi romantičarske klasične partiture, u domenu komedije i savremene drame pristupiće obrascima ravnim najreprezentativnijim primercima tadašnje holivudske produkcije. Baš poput Henrija Mansinija (Henry Mancini), i on će načiniti zvuk koji može biti kvalifikovan kao *moon river sound* oličen u partiturama autora *Ružičastog pantera* (*Pink Panther*, reditelj Blejk Edvards/Blake Edwards, 1963), doduše, ne u cilju zarađivanja miliona dolara već zarad približavanja prosečnom Jugoslovenu koji je sve više pokazivao potrebu da bude u toku svetskih popularnih muzičkih stremljenja.

Nije, međutim, još uvek bilo tolerisano upustiti se u komponovanje filmske muzike koja će nositi isključiva obeležja popularne kulture a džez je, kao produkt ekonomski najснаžnijeg reprezentata kapitalističkog uređenja, SAD, smatran najmanje poželjnim. Adamič u tom smislu korača postupno, o čemu svedoče filmovi nastali u periodu 1956-1960: *Cipelice na asfaltu*, *Subotom uveče* i *Ljubav i moda*. Opravdanje za uvođenje ne-klasičnih elemenata kao ravnopravnih u dotad privilegovani prostor umetničke muzike lako je mogao da bude opravdan činjenicom da je radnja navedenih

ostvarenja vezana za Beograd, dakle, za urbane navike savremenog čoveka (socijalističke) Jugoslavije. Na primeru navedenih filmova demonstriraćemo napredovanje i konačno ustoličenje popularne muzike – naročito njenog džez prostora – kao ravnopravne prakse u muzici srpske/jugoslovenske kinematografije.

Muzika iz omnibusa *Cipelice na asfaltu* (sa podnaslovom, *Priče o deci*), oblikovana je tako da zadovolji više kriterijuma: da govori o deci ali da nije nužno namenjena najmlađima, da uvede gledaoca/slušaoa u život prestonice (to jest, urbani i moderan način života), ali i u vladajuće društvene vrednosti koje je podrazumevao vladajući levičarski sistem.

Prva priča, “Zorica” (reditelj Boško Vučinić), ima simfonijski orkestar i zavodljivo-sentimentalni veliki zvuk holivudskih romantičnih komedija tog doba. Kompozitor pribegava kombinovanju (pozno)romantičarskog sa diskretnim džez i preovladavajućim evergrin zvukom. Budući da je verbalna naracija svedena na minimum, muzika preuzima ulogu pripovedača. Adamić to čini do detalja: ovo jeste mickey mousing postupak (tipičan za muziku animiranih filmova, ciljanu da do tančina podražava svaki segment slike), ali je rađen s namerom jer treba da podvuče, “ispriča” pustolovine petogodišnje Zorice koja je izašavši neprimećena iz obdaništa, odlučila da tog dana sebi priredi bolji provod. Muzika oslikava mnogo toga: divote koje možemo dobiti u poslastičarnici, saobraćaj na ulici, “ozbiljnost” stare gradske tvrđave, koračanje malih cipela, životinje u zoo vrtu i opasnosti kojima se možete izložiti ako, recimo, uđete u prostor predviđen za slonove... Gudački korpus ovde je osnova opšte atmosfere, dok različiti (najčešće duvački) instrumenti postaju “karakter” kojima je poverena fabula. Glokenšpil je, konkretno, Zoričin “glas” jer zvončići neposredno treba da ukažu na “andeosku” prirodu preduzimljive devojčice. Formalno, muzika koja teče preaktično bez stanke, mogla bi biti upoređena sa džez numerom. Početna tema, u skladu sa tokom priče počinje da se “koleba” i da se oblikuje u segmente koje bismo donekle mogli da uporedimo sa improvizacionim istupanjima u obrascima džeza, da bi priča o Zorici, sa njenim povratkom u obdanište, bila zaokružena početnim muzičkim materijalom.

Muzika priče naslovljene “Ljutko” (reditelj Zdravko Randić), stilski je osmišljena na isti način, mada je manje istaknuta a njena uloga više uporediva sa tonskim slikanjem datim u cilju podvlačenja humorističnih detalja. Takav postupak je logičan s obzirom na to na je verbalna naracija intenzivnija nego kod “Zorice” (junaci priče su deca mlađeg školskog uzrasta), pa nije neophodno da teče neprekidno i da sve vreme “govori” namesto karaktera, već se verbalna i muzička naracija međusobno dopunjuju.

“Gvozdeni orao” (reditelj Ljubomir Radičević), donosi “najozbiljniju” muzičku atmosferu jer su junaci ove priče mlađi tinejdžeri. Adamić eksplicitno iskazuje džez elemente koje inkorporira u klasičnu partituru. Stilska bliskost sa Geršvinovim (George Gershwin) opusom može biti objašnjena “imidžom” dečake družine koja svoje akcije poistovećuje sa ratovanjima Indijanaca i kauboja, ali kao posredna asocijacija (budući da džez ima poreklo u muziciranju afro-američkog a ne domorodačkog američkog stanovništva). Otuda kombinacija džeza i pseudoindijanskih motiva kojima je kompozitor bogato ukrasio muziku “Gvozdenog orla”.

Popularna muzika je, dakle, uključena ali još uvek u funkciji ilustracije (najčešće humorističnog) zbivanja na ekranu. Džez elementi su izraziti u “kaubojskoj” priči, zbog čega partituru “Gvozdenog orla” možemo tumačiti kao deskripciju imaginarne vestern

atmosfera a ne slobodno odabran postupak kompozitora. Dominacija klasične partiture je i dalje očigledna.

Sledeće godine, 1957, Bojan Adamič će učestvovati u stvaranju kulturnog filma reditelja Vladimira Pogačića, *Subotom uveče*. Muzika ovog ostvarenja donosi najozbiljniji prodor džez-a ali i najavu rođenja jugoslovenskog mjuzikla. Radi se ponovo o omnibusu i urbanoj tematici - o (mogućim) zbivanjima u Beogradu u subotnjim večerima.

Već u uvodnoj muzici prve priče (o tajnom venčanju dvoje mladih koji žele da konkurišu za stan), opažamo da je Adamič odlučio da obogati svoju klasičnu partituru džez elementima. U sledećoj, pomalo sumornoj priči o bivšem bokseru, kompozitor konstruiše background partituru kao setnu džez fantaziju, sa povremenim kontrastnim upadima komičnih mickey-mousing elemenata koji eliminišu mogućnost da ova priča odluta u patetično raspoloženje. Treća priča, *Svira odličan džez*, svedoči o potpunoj prevlasti muzike i naravno, njenih popularnih žanrova. Fabula još jednom govori o dvoje mladih koji se zbog stidljivosti ne usuđuju da priđu jedno drugom; letnje subotnje večeri i muzika ih konačno spajaju. Ovaj segment filma se odvaja od predhodnih i po tome što bi mogao da bude definisan kao mjuzikl. Muzika nije više samo u background-u (kada pripada džez domenu, ali u klasičnom aranžmanu za simfonijski orkestar), ona ispunjava osnovni uslov da bude mjuzikl jer postaje vidljiva (eksplicitni je deo filmske priče, ona participira radnji koju vidimo/čujemo), i kao takva dobija zasebne scene/džez numere.

Stvoreni su uslovi za stvaranje prvog, istovremeno i srpskog i jugoslovenskog mjuzikla.

U filmu *Ljubav i moda* čujemo muziku dva autora, Bojana Adamiča i Darka Kraljića. Background partitura, budući smatrana klasičnim nasleđem (iako je malo od njega zaista zadržala), na uvodnoj špici je data kao muzika, za razliku od songova koji su naznačeni kao šlageri. U ovom slučaju, background partitura je pripala Adamiču, dok su dijegetičke numere, kojih je trinaest, podelili dvojica kompozitora. Žanrovski uticaj italijanskog popularnog filma, uočljiv u (vizuelnoj) ikonografiji ovog ostvarenja (vespe na ulicama Beograda, odeća aktera), primetan je i u muzici koja istovremeno govori i o uplivu holivudskog mjuzikla. Zanimljivo je da muzičko "dvojstvo" izvanredno operiše u datom filmskom sistemu. Songovi oba autora formulisani su u stilu italijanskih kancona tog vremena, dok su Adamičeva background partitura i dijegetičke instrumentalne numere (koje vidimo u kadru kao deo filmske priče), koncipirane pretežno u skladu sa holivudskim modelom, diskretno uključujući elemente italijanske popularne muzike. Džez aranžmani i revijski orkestar kakav srećemo kod Henrija Mansinija, su zajednički imenitelj muzike iz filma *Ljubav i moda*, bilo koji od dvojice autora da je u pitanju, te je zvučno jedinstvo dvaju ne naročito kompatibilnih popularnih stilskih usmerenja (kancone i džez-a), postignuto u potpunosti. Adamičev udeo u ovoj produkciji, međutim, otkriva nam još nešto. U dijegetičkim instrumentalnim numerama koje izvodi manji instrumentalni džez sastav, kompozitor se sasvim približava rokenrol zvuku koji tih godina (ne bez ideoloških potresa), ulazi u Jugoslaviju. Bio je to početak burne decenije u filmskoj industriji Jugoslavije i Srbije: filmski teoretičar Danijel Gulding će ga čak nazvati najbogatijim i najsloženijim razdobljem razvoja jugoslovenske filmske industrije (Gulding 2002: 62).

Posle filma *Ljubav i moda*, popularna muzika postaje standarni repertoar i Adamičevog opusa i srpske/jugoslovenske kinematografije. Takva pojava dovodi do

proširenja (filmskog) muzičkog vokabulara jer postupno uključuje postupke zapadnoevropske moderne, savremene umetničke muzike, nakon Drugog svetskog rata u Jugoslaviji smatrane dekadentnom tradicijom kapitalističkih sistema, i stoga podjednako nepodobne i na koncertnoj sceni i u filmu. Na svojstven način, Adamič je pripremio i otvorio prostor za muziku crnog talasa ili “novog filma”, kako ga naziva Dejvid Kuk (Kuk 2007: 530), koji će upravo promovisati dotad marginalizovane društvene teme (v. Tirnanić 2011). U domaću kinematografiju tada ulaze rokenrol, konkretna muzika, dodekafonija, čak i Mokranjčeve *Rukoveti* - nepoželjna praksa eksponiranja pojedinačnog etničkog identiteta unutar jugoslovenskog multietničkog kruga. Među najuspelijim filmskim partiturama Bojana Adamiča jeste ona koja se odnosi upravo na film jednog od potonjih aktera crnog talasa. Bio je to *Prvi građanin male varoši* Mladomira Puriše Đorđevića snimljen 1961. Uz obilatu pomoć Adamičeve muzike, ponovo pisane u duhu popularnih žanrova, evergrina i džeza (čak i kratkim citiranjem materijala iz filma *Subotom uveče*), kritikovan je palanački duh, maskiran tobožnjim zalaganjem za opšte dobro - u “savršenom” društvenom sistemu kakav su zagovarale jugoslovenske vođe. Reditelj Đorđević nam potvrđuje da je za uspeh ovog filma u značajnoj meri zaslužan i Bojan Adamič, a o njihovom poznanstvu i saradnji kaže: “Adamič je bio svetski čovek! Između ostalog, kažem to i zbog jednog interesantnog događaja. Kao novinar Politike, 1946. godine bio sam na Sveslovenskom kongresu na Bledu. Tu su bile delegacije iz celoga sveta a ja sam kao novinar-početnik izveštavao. Onda su objavili da će biti održan koncert Bojana Adamiča. Znači, leto je '46, a on je imao džez orkestar, što je bilo potpuno strano u to vreme. Na moje zaprepašćenje, kako se samo usudio da to diriguje, on je u džez ritmu izvodio “Poljuško polje”! Naravno, moj duh se probudio. Tada nisam sa njim razgovarao, ali kad je sledeći put došao u Beograd, pitao sam ga i rekao mi je, ‘to sam i za vreme rata isto tako svirao... i mnoge partizanske melodije’. Poznavajući se sa njim, a s obzirom da smo mnoge filmove sinhronizovali u Sloveniji jer su oni imali bolje tehničke uslove, došli do toga da nam Bojan Adamič napravi muziku za *Prvog građanina male varoši*. Izabrao sam motiv. To je jedna stara makedonska pesma ‘Se zaljubiv edno mome’. I Adamič je napravio odličnu muziku pošavši od te melodije. I privatno je bio dragocen. Dok je sa orkestrom snimao muziku koju je napisao za *Prvog građanina male varoši*, sećam se dobro da je u jednom trenutku solo partiju trebalo da preuzme gitara. Gitarista se nije najbolje snašao i Bojan je došao do njega. Desilo se nešto vrlo lepo. On je i mene pozvao pa smo zajedno pevali ‘Se zaljubiv edno mome’. Tada je gitarista uhvatio melodiju i sve je bilo odsvirano do kraja” (Ćirić 2012a).

Snažna društvena kritika je odlika i drugih Adamičevih partitura ovog perioda. (Tragi)komedija (ili crnohumorna komedija) *Bokseri idu u raj* (reditelj Branko Ćelović), dobija ubojitije dejstvo zahvaljujući duhovitim rešenjima i zvukom čiji izvor u potpunosti leži u popularnoj muzici. Muzika u drami *Brat doktora Homera* (reditelj Živorad Mitrović), kombinuje sve postupke koje je kompozitor smatrao produktivnim (“vestern” odnosno “istern” elementi sa folklorom Balkana namesto kantrijem; uplivi i popularne i savremene umetničke muzike, različiti instrumentalni sastavi u cilju postizanja željene atmosfere...). Ova partitura najavljuje neka od najuspelijih, a svakako najslavnijih ostvarenja slovenačkog kompozitora, *Valter brani Sarajevo* (reditelja Hajrudina Krvavca, 1972) i *Partizanska eskadrila* (istog reditelja, 1979).

Navedeni naslovi nisu deo srpske produkcije, već pripadaju kinematografiji Bosne i Hercegovine. Udruživanje filmskih umetnika šest republika (i dve pokrajine), bila je

gotovo bez izuzetka praksa nekadašnje države, kako smo na početku teksta istakli. “Valter” i “Eskadrila” su na taj način postali svojstveno obeležje socijalističke Jugoslavije, u najpozitivnijem značenju koje je njeno ime nosilo nekada – danas kao zvuci nostalgije za vremenima neuporedivo optimističnijim od ovih u kojima živimo.

Zajednička karakteristika dvaju filmova je princip funkcionalnih tema (v. Ćirić 2010: 20), na temelju kojih Adamič koncipira ove partiture. Inicijalni motivi formulisani su kroz fanfarni zvuk najčešće poveren limenim duvačima, mada ih, shodno situaciji, preuzimaju i drugi instrumenti, čime dobijaju različita značenja u filmskoj priči. U oba filma, osim kao simbol buduće pobeđe (kada su date u osnovnom obliku), teme čujemo i varirane, u funkciji različitih raspoloženja: lirskih, poletnih, tragičnih, žalobnih, upozoravajućih, pretećih, napetih... Tada menjaju boju, tempo, ritam, tonski rod, moduliraju, ili se u potpunosti udaljavaju od tonalnosti, menjaju izvođački sastav od simfonijskog orkestra do solo instrumenata, postajući materijal razvoja (muzičke) fabule.

Razlike nisu velike i uglavnom se odnose na polje primene popularnih žanrova. U filmu *Valter brani Sarajevo*, Adamičeva muzika je nešto bliža klasičnoj partituri iz razloga zadržavanja konvencionalnog simfonijskog orkestra. (Pozno)romantičarski zvuk nije sasvim preovlađujući jer kompozitor insistira na njegovom obogaćivanju elementima popularne muzike (melodika i harmonizacija povremeno referiraju na džez), kao i savremenijim postupcima umetničke muzike (u tom smislu možda je najbliži Šostakoviču). *Partizanska eskadrila* takođe dobija veliki orkestar ali je od simfonijske njegove verzije odmaknut iz razloga sinteze sa big bend sastavom: Adamič kroz čitavu partituru insistira na boji limenih duvača, kojima pridružuje set džez bubnjeva i čak povremeno i sintisajzer.

Muzika oba filma nastaje u vreme rekontekstualizacije klasičnog obrasca u planetarno vladajućoj holivudskoj produkciji. Adamič je, kao i uvek, u toku sa aktuelnim zbivanjima i svoje partiture za navedene filmove oblikuje upravo kako bi to učinili kompozitori najslavnijih blokastera 70-tih godina prošlog veka: kombinovanjem klasičnih postupaka sa elementima popularne muzike. Po načinu koncepcije kao i upečatljivosti korišćenih tema, filmsku muziku Bojana Adamiča iz ovog perioda najpre možemo uporediti sa opusom Džona Viliijamsa (John Williams), i, konkretno, sa temama koje je načinio za potrebe filmova *Ratovi zvezda (Star Wars, 1977)*, odnosno *Supermen (Superman, 1978)*, budući da na su, na gotovo identičan način, u svojim okvirima, postale paradigma vrline herojstva, pobeđe. Čak je i strukturisanje inicijalnog motiva srodno u slučaju dva kompozitora jer je fanfarni početak teme zajednički imenitelj sva četiri filma (naglašavamo da je Adamič prvi pribegao ovom postupku; njegov “Valter” je nastao nekoliko godina pre navedenih Viliijamsovih partitura). Pored toga, baš kao Viliijams (ali i Štajner i Mansini, sa kojima smo takođe upoređivali njegov opus), i Adamič je ne samo kompozitor već i dirigent svoje muzike.

Upravo muzička svestranost učinila je slovenačkog kompozitora traženim autorom filmske muzike. Uz to, svedočenja članova (beogradskih) ansambala sa kojima je saradivao otkrivaju nam nešto što u samim kinematografskim ostvarenjima nije neposredno primetno ali je uslov kvalitetnog rada unutar složenog audiovizuelnog sistema kakav je film. Naime, Bojan Adamič je bio veoma omiljen među muzičarima, bio je “dirigent od autoriteta zato što je posedovao ogromno muzičko znanje a sve što je od nas tražio bilo je s razlogom, sve smo razumeli (...), odličan instrumentalista, seo bi za klavir ili uzeo trubu i odsvirao da pokaže kakav zvuk želi da dobije (...) njegove džez

improvizacije na klaviru bile su vrhunske, uživali smo da ih slušamo. Znam da je imao klasično muzičko obrazovanje ali mislim da je džez i evergrin voleo više (...) Izvodili smo i snimali i njegovu filmsku muziku, putovali na neke turneje u inostranstvo, po Evropi, uspešno je bilo, divna iskustva (...) Bio je prijatan, duhovit, gospodin - pravi. Nije se odvajao od ansambla kako to neki dirigenti rade a opet su ga muzičari poštovali bez pogovora (...) znao je posle probe da odigra karte sa nama...” (Ćirić 2012b).

Malo je kompozitora koji su jednako raznovrsni u pristupu muzici u filmu. Načinili smo u prethodnom tekstu poređenja sa nosiocima vodećih tokova ovog domena. Adamičeve filmske partiture uklapaju se u svaki od modela – moramo to da podvučemo - ništa manje uspešno od autora čije su kreacije vezane za najskuplja ili najprodavanija ili najviše nagrađivana ostvarenja u istoriji filma. Šta je Bojana Adamiča učinilo toliko privrženim sedmoj umetnosti i jedinstvenim u kinematografiji jugoslovenskih prostora; šta njegovoj muzici daje primamljivi (pri)zvuk nostalgije? Jednostavno, “to je muzika koja nudi mnogo mogućnosti. Pošto svaki film ima sopstveni, novi kontekst, partitura mora da bude nešto potpuno novo. A ima još nešto što me je uvek privlačilo: film zahteva brzu reakciju i mnogo improvizacije” (Adamič 2011).

LITERATURA

Adamič 2011: A. Adamič et al, Pianist, skladatelj, dirigent, fotograf, ljubitelj hitrih automobila, in še mnogo več, Bojan Adamič – 100. obletnica rojstva. □<http://www.bojan-adamic.si> □. 12. 8. 2012.

Vučetić 2007a: R. Vučetić, Goodbye east, hello west! (radionica 15), u: M.Mladenovski (red.): Obični ljudi u neobičnoj zemlji; svakodnevni život u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji, 1945-1990: Jugoslavija između istoka i zapada, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju - Euroclio, 114-123.

Vučetić 2007b: R. Vučetić, Između podrške i pobune (radionica 16), u: M.Mladenovski (red.): Obični ljudi u neobičnoj zemlji; svakodnevni život u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji, 1945-1990: Jugoslavija između istoka i zapada, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju - Euroclio, 123-132.

Vučetić 2012: R. Vučetić, Trubom kroz gvozdenu zavesu – prodor džez u Socijalističku Jugoslaviju, Muzikologija, HII 13, Beograd: Muzikološki institut SANU, 53-77.

Egorova 1997: T. Egorova, Soviet Film Music, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Gulding 2002: D. Goulding, Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Jokić 2008: M. Jokić, Istorija radiofonije. Treća epoha. Magnetofonska revolucija (1949-2004). Beograd: Radio Televizija Srbije.

Kuk 2007: D. A. Kuk, Istorija filma 2, Beograd: Clio.

Milin 1998: M. Milin, Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog vetskog rata (1945-1965), Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.

Mosusova 2004: N.Mosusova, Socijalistički realizam i posleratno stvaranje Mihaila Vukdragovića, u: D. Despić (red.), *Delo i delatnost Mihaila Vukdragovića i Marka Tajčevića*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 13-21.

Petronić , Milenković-Tatić 1996: R. Petronić i Lj. Milenković Tatić, *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945-1995*, Beograd: Institut za film.

Popović 1982: M. Popović, *Zapisi sa periferije*, Beograd: Institut za film.

Tirnanić 2011: B. Tirnanić, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.

Ćirić 2010: M. Ćirić, *Vek filmske muzike: koncepti muzike u filmu*, u: D. Bošković (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost, knj. 3, Teorijske osnove i pretpostavke savremene muzike*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 15-29.

Ćirić 2011: M. Ćirić, *Praški đaci i filmska muzika*, u: M. Veselinović-Hofman i M. Milin (red.), *Prag i studenti kompozicije iz kraljevine Jugoslavije*, Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 121-137.

Ćirić 2012a: M. Ćirić, *Razgovor o Bojanu Adamiću - intervju sa Purišom Đorđevićem (zvučni zapis i rukopis)*, 20.11.2012, Beograd.

Ćirić 2012b: M. Ćirić. *Razgovor o Bojanu Adamiću - intervju sa Milanom Ćirićem, članom mešovitog hora RTS u periodu 1966-1970 (zvučni zapis i rukopis)*, 25.9.2012, Beograd.

SOUNDS OF NOSTALGY: FILM MUSIC OF BOJAN ADAMIĆ (1912-1995)

Summary

The motive for this text is one hundred years birth anniversary of the most prolific Yugoslav film music composer. Although a Slovenian, Bojan Adamić (1912-1995) is one of the key (music) personalities of the cinematography which is considered as Serbian today. There is a simple reason for that. The period in which he was active was the age of joined cinematographies of Yugoslav republics, and therefore strict division in that sense is impossible. Practically all film creations from the ex-state had artists from all around the country within their teams. Adamic, the author of more than 200 film scores was also meritorious for innovations in film music of socialist Yugoslavia, as he, among other things, introduced jazz into the exclusive domain of classical score, which dominated socialist realism of cinematography in those days. This text casts light upon the opus of the composer whose music functioned as paradigm of Yugoslav territory (*Walter defends Sarajevo, Battle Squadron, Love and fashion, Saturday night...*).

Key words: film, film music, cinematography, socialist realism, classical score, popular music

Marija M. Ćirić