

# Claude Debussy i filmska glazba

## IMAGES

“Volim slike gotovo isto toliko koliko i glazbu” (“J’aime les images presque autant que la musique”) napisao je skladatelj Claude Debussy (1862–1918) svom prijatelju, skladatelju Edgardu Varèseu (Smith, 1973: 61). U toj rečenici, koja pokazuje koliko mu je mašta podlijegala vizualizaciji, Debussy je, zanimljivo, upotrijebio pojam *image*, a ne *peinture*. Podsjetimo se: impresionizam kao pravac u umjetnosti službeno je dobio naziv nakon što je novinar i pisac (koji se inače i sam bavio i slikarstvom i graviranjem) Louis Leroy u časopisu *Le Charivari* objavio prikaz izložbe održane krajem travnja 1874. godine.<sup>1</sup> Naslov članka, “Izložba impresionista” (“Exposition des Impressionnistes”), inspiriran naslovom ulja na platnu Claudea Moneta, *Impresija: izlaz sunca* (1872), odražavao je Leroyevo skeptično stajalište da gleda tek skicirane, a ne dovršene slike.

U hrvatskome jeziku pojam *slika* označava “umjetničko djelo izrađeno u dvije dimenzije na plošnoj podlozi u bojama (na platnu, papiru, drvu, staklu i sl.)” (Anić, 1991: 661), no u razgovornome jeziku može označiti i fotografiju, pa i prizor u izvedbi scenskog djela (*ibid.*). U francuskome jeziku, pak, postoji više ekvivalentnih pojmova, s time da je svaki, opet, mnogoznačan. Aničevoj definiciji najbliži je pojam *peinture*, koji upućuje na slikovnost promatranog objekta direktno se odnoseći na naslikanu sliku, slikarstvo. Pojam koji je Debussy upotrijebio, *image*, daleko je širi. On se odnosi na vizualnost promatranog objekta, pa označava sliku, prikaz, odraz, obličje, lik, masku – pa čak i svaku sliku vezanu uz ekran, bilo da se radi o monitoru, filmskom ili televizijskom ekranu. “Kod promatranja svakoga vizualnog artefakta,” napisat će Krešimir Purgar, “bez obzira je li riječ o djelu koje već uvijek unaprijed smatramo umjetničkim ili o slikovnom objektu iz svakodnevice vizualnih komunikacija, kao što su ekranski video-prikazi, reklame ili piktogramski simboli, analitički proces koji se pritom aktivira zahtijeva da najprije postavimo pitanje što je

<sup>1</sup> Izložbu je organiziralo Anonimno društvo slikara, kipara i gravera (*Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*) u salonu fotografa Nadara u Parizu. Društvo su tada sačinjavali Camille Pissarro, Claude Monet, Alfred Sisley, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Armand Guillaumin i Berthe Morisot (usp. Bomford, Kirby, Leighton, Roy i White, 1990: 209).

to što vidimo; zatim, u kakvom je odnosu *to* što vidimo prema nama kao promatračima; i naposljetku, kakav učinak može promatranje te vizualne činjenice proizvesti” (Purgar, 2017: 379).

Učinak promatranih *objects d’art* koji su većinom nastali u Europi u drugoj polovici 19. stoljeća, ali su ponekad pripadali i drugim vremenima i kulturama, na skladatelja Debussyja bio je snažan. “Razvoj slobodnog stiha u poeziji i nestanak teme ili modela u slikarstvu naveli su ga da počne razmišljati o glazbenoj formi,” napisao je François Lesure (Lesure i Howat, 2001). Zidove svoje radne sobe Debussy je ispunio slikama Turnera i Watteaua (Smith, *ibid.* 62) koje su zaokupljale njegovu imaginaciju, a s književnicima-simbolistima, prijateljevao je još od studentskih dana. 1890-ih upoznao je Stéphane Mallarméa, čije ga je razmišljanje o korištenju riječi radi ritma i zvukovnosti odmah osvojilo.<sup>2</sup> Debussy je upijao umjetničke utjecaje sa svih strana: čitao je Baudelairea, ali ne samo njegovu poeziju, nego i njegove kritike; oduševljavao se Verlaineom, čije je pjesme uglazbljivao kad god je stigao (*ibid.*).

Međutim, skladateljevi interesi išli su i dalje od dubinskog poznavanja poezije, slikarstva i kiparstva. *Images* koje su zaokupljale njegov um vjerojatno su doista bile bliske onima različitih ekrana. Naravno, Debussy nije znao za televiziju, internet ili video-igre, ali je znao za fotografiju. Znao je i za pokrenuto fotografiju, odnosno film, koji se u njegovo vrijeme rapidno razvijao u umjetničku formu (*ibid.* 61).

Filmska umjetnost za skladateljeva života bila je tek u povojima (nijemi film je zaživio 1895, a zvučni će se pojaviti devet godina nakon kompozitorove smrti) pa je Debussy u doticaj sa sedmom umjetnošću dolazio posredno. Primjerice, sâm je posjedovao fotoaparat kojim je rukovao s neobičnom koncentracijom i žarom (*ibid.*).<sup>3</sup> Osim statične fotografije, zanimale

<sup>2</sup> Rezultat tog prvog susreta s Mallarméom, slavno je Debussyjevo orkestralno djelo *Preludij za poslijepodne jednog fauna* koje je inicijalno stvarno bilo mišljeno kao preludij, uvod u zajednički kazališni projekt temeljen na Mallarméovoj poemi *Poslijepodne jednog fauna*. Projekt nikada nije dovršen, no *Preludij za poslijepodne jednog fauna* opstao je kao samostalno, doista originalno Debussyjevo remek-djelo (Lesure i Howat, 2001).

<sup>3</sup> Svoju je strast prema fotografiranju dijelio s bliskim prijateljem, pjesnikom Pierreom Lousom. Među njihovim ranim pokušajima je i zabavna fotografija jedne od Debussyjevih ljubavnica (Smith, *ibid.* 61).

su ga i mogućnosti pokrenutih slika. Među njima su bile i serije slika koje su stvarali njegovi kolege i prijatelji, posebice Claude Monet. U nastojanju da nadiđe ograničenje medija, Monet je, naime, znao slikati jedno te isti objekt više puta, u različita doba dana, kako bi pokazao sve njegove mijene. Najpoznatiji su primjeri: *Stogovi sijena* (serija od 25 slika nastala 1890–1891), *Katedrala u Rouenu* (serija od oko 30 slika nastala 1892–1893) i *Lopoči* (serija od oko 250 slika nastala 1895–1926). Monet je bio opsjednut prolaznošću svjetla, pa je naposljetku počeo odbijati “slikati dulje od nekoliko minuta, kako bi izbjegao stvaranje ‘kompozitne’ slike, dakle one izvedene pod svjetlom koje se mijenja” (*ibid.* 69). Svoju je tehniku nazvao ulančavanjem (*enchaînement*); ta je tehnika, kako Smith piše, bila iznimno bliska filmu, a koristio ju je i sâm Debussy, kada je oblikovao skladbe naslova *Images* (*ibid.*).<sup>4</sup>

Debussyja su, također, zanimali nizovi *tableaux* od kojih su se sastojale predstave kazališta sjena.<sup>5</sup> S kazalištem sjena skladatelj je najvjerojatnije došao u doticaj u omiljenom sastajalištu boema, slavnom kabaretu “Chat Noir” na pariškom Montmartreu (*ibid.* 65). Predstave su se počele davati u “Chat Noir” početkom 1890-ih, a vodio ih je artist, slikar, ilustrator i graver Henri Rivière. On je pokretao lutke i govorio za njih iza platna stvarajući pokretne slike koje su se za raskalašene posjetitelje (Smith piše o “umjetničkoj anarhiji”, *ibid.* 65) projicirale na mali ekran. U svakome slučaju, Rivièreove predstave nisu se odvijale u tišini: kao što su nijeme filmske projekcije u to vrijeme pratili pijanisti, tako su pijanisti pratili i predstave kazališta sjena. Međutim, u “Chat Noir” za glasovinom nisu sjedili anonimni svirači: tamo je povremeno svirao Debussyjev prijatelj Eric Satie, a stalni su pijanisti bili Charles de Sivry i Georges Fragerolle.<sup>6</sup> Zabilježeno je da je i sam Debussy, u ranim

1880-ima, bio kabaretski pijanist, pa Smith pretpostavlja da je, moguće, i on pratio neke od Rivièreovih predstava (usp. *ibid.* 65–66).

Postoji sličnost među temama koje su Rivière i Debussy obrađivali. I jedan i drugi bili su, primjerice, impresionirani oblacima. “Oblaci bi lebdjeli preko mjeseca, nebo bi bilo zeleno, zatim crveno ili svjetlo sivo, nenadano uznemireno snažnim vjetrom ili olujom...” (cit. iz: *ibid.* 67), napisao je neimenovani autor o Rivièreovoj predstavi *Clair de Lune*, za koju je glazbu i stihove osmislio Georges Fragerolle. Smitha je takva inscenacija podsjetila na prvi stavak *Nuages* (*Oblaci*) orkestralnog djela *Nocturnes* (*ibid.*). Naslov predstave također će se pojaviti kao naslov najpopularnijeg stavka jednog od ranih skladateljevih djela, *Bergamske suite*. *Clair de Lune*, ili na hrvatskome jeziku, *Mjesečina*, osim što se često izvodi samostalno, izvan svoje cikličke forme, kompozicija je koju će filmaši, daleko češće od bilo koje druge Debussyjeve skladbe, upotrebljavati u filmu, mediju koji su Rivièreove predstave anticipirale a čiji je potencijal skladatelj zamijetio čim se pojavio.<sup>7</sup>

## DEBUSSY I FILMSKA GLAZBA

Film kakav je Debussy poznao nije imao tehničko rješenje za snimanje i reprodukciju zvuka sinkronu s “pokretnim slikama”. “Pokretne slike” braće Lumière i drugih autora prikazivale su se s glazvom izvođenom uživo ili reproduciranom s fonogramskih snimki, a ponekad (što je, pretpostavlja se, bio rjeđi slučaj), filmovi su se “vrtjeli” pred bučnim auditorijem (glasno komentiranje bilo je uobičajeno) bez glazbene pratnje (Turković, 2007: 30). Kada su se, krajem dvadesetih godina prošloga stoljeća, napokon počeli prikazivati prvi zvučni filmovi, Debussy je, na žalost, već bio preminuo.<sup>8</sup>

Filmska se glazba u međuvremenu brzo razvijala – od nasumične i nestandardizirane, kakva je pratila

<sup>4</sup> Dvije Debussyjeve skladbe naslova *Images* odražavaju Monetovu tehniku *enchaînement* (*ibid.* 69). *Images* za klavir solo, naime, predstavlja niz od 6 “ulančanih” skladbi/slika raspodijeljenih u dva sveska (prvi je nastao 1901–1905, a drugi 1907). Drugi ciklus *Images*, najprije zamišljen kao nastavak prvog ciklusa, za dva klavira, naposljetku je oblikovan u orkestralni triptih sa stavicama: I. *Gigues*, II. *Ibéria*, III. *Rondes de printemps*, pri čemu *Ibéria* predstavlja triptih unutar triptiha. Skladba je nastala između 1905. i 1912. godine.

<sup>5</sup> Kazalište sjena, ili *ombres chinoises*, jedno je od preteča filma. Poznato ne samo u Kini, nego i drugim zemljama Bliskog i Dalekog Istoka (primjerice, Indoneziji i Turskoj), temeljilo se na upotrebi papirnatih lutaka koje su se, uz pomoć štapova, pomicala iza platna a ispred izvora svjetlosti. Time je dobiven efekt “živih sjena” koje su lutkari oživljavali govoreći i pjevajući umjesto njih. U pratnji kazališta sjena često je sudjelovao ansambl udaraljki, gamelan, koji će snažno utjecati na oblikovanje Debussyjevog glazbenog jezika (utjecaj gamelana očit je u stavku “Pagode” klavirskog ciklusa *Estampes*). Skladatelj je gamelan, zajedno s drugim egzotičnostima, poput antičkog kazališta i pentatonske ljestvice, otkrio na *Exposition universelle* 1889. godine u Parizu (usp. Cooke, 1998: 258–260).

<sup>6</sup> Oba pijanista znakovito su utjecala na Debussyja. Prema Smithu, De Sivry je prvi uočio njegov glazbeni talent i preporučio

mu da počne uzimati satove glasovira (Smith, *ibid.* 65–67). Fragerolle, nešto stariji od Debussyja, učio je kompoziciju na Pariškom konzervatoriju, kod Ernesta Guirauda, koji će kasnije postati i Debussyjev profesor te će, kao odličan pedagog, imati važan i dugotrajan utjecaj na razvoj skladateljeve stvaralačke misli.

<sup>7</sup> Debussyjeva *Clair de Lune* korištena je u filmu *Pijani andeo* japanskog redatelja Akire Kurosawe (1948) kao i filmu *Div* redatelja Georgea Stevensa (1956), gdje je skladatelj Dmitri Tiomkin Debussyjevu kompoziciju aranžirao za orgulje. To se smatra najneobičnijim i najinventivnijim aranžmanom ove skladbe. Među novijim filmovima *Mjesečina* se koristila u sagi *Sumrak* (pojavljuje se u prvome nastavku, *Sumrak*, koji je režirala Catherine Hardwicke 2008, te u trećemu nastavku, *Pomrčina*, koji je režirao David Slade 2010) i cijenjenom filmu Paula Thomasa Andersona *Fantomska nit* (2017). *Clair de Lune* upotrijebljena je također u uvodnoj sceni epizode *Contrapasso* televizijske serije *Westworld* (1. sezona, 2016), i to kao iznimka, jer je u ostalim epizodama te serije u uvodnoj sceni dosljedno korištena Debussyjeva klavirska skladba *Réverie* (usp. Claude Debussy, IMDb).

<sup>8</sup> Claude Debussy umro je 25. ožujka 1918. godine, u 55. godini života.

nijeme filmove ranog razdoblja, do pažljivo skladane, standardizirane i funkcionalne.<sup>9</sup> Filmski skladatelji, koji su u početku mahom bili Europljani, kao prebjeci pred Drugim svjetskim ratom nalazili su zaposlenja u američkim filmskim studijima. Bili su to visoko-obrazovani i, često, natprosječno talentirani glazbenici koji su karijere nerijetko započinjali skladajući ili/i dirigirajući glazbeno-scenska djela. U filmskim studijima u Americi, tempo rada bio je nemilosrdan, a pritisak rokova tražio je gotova dramaturška rješenja. Prvi filmski kompozitori potražili su ih u žanru koji su dobro poznavali a koji je bio najrodniji filmu – operi.

Filmu je najviše odgovarala operna estetika Richarda Wagnera.<sup>10</sup> Međutim, Wagnerov način razmišljanja bio je potpuno suprotan Debussyjevom. Kada je u mladim danima pokušao skladati operu po uzoru na Wagnera, kojega je iznimno cijenio, shvatio je da ga takvo skladanje ne samo frustrira, nego i kreativno sputava.

I Debussy i Wagner glazbu su obilježili izvanglazbenim elementima – Wagner podređujući je dramskoj radnji opere, a Debussy ocrtavajući impresije i dojmove svijeta i umjetnosti kako ih je on doživljavao. Wagnerove su opere bile temeljene na zapadnjačkoj kulturi i odraz su njegovog karaktera: one su dramatične, moćne, ekstrovertne, masivne i konkretne u ocrtavanju najčešće mitoloških sadržaja. Debussyjeva glazba, međutim, mnogo duguje istočnjačkim utjecajima, a također je odraz Debussyjevog melankoličnog karaktera: ona je senzualna, lirski, poetska, subjektivna, često asketska, eterična i neuhvatljiva.

Neuhvatljivost Debussyjeve i konkretnost Wagnerove glazbe daju djelomičan odgovor zašto je Wagnerov sistem postao temeljem filmske glazbe a Debussyjev nije. “Moj ideal su asocijacije i snovi. Bez vremena, bez mjesta. Bez velikih scena [...]” naveo je Debussy govoreći o svojoj budućoj (i jednoj) operi *Pelléas et Mélisande*, nastaloj prema istoimenom kazališnom komadu Mauricea Maeterlincka.

Glazba je u operi previše dominantna. Previše je pjevanja i glazbene scenografije, sve je to jako nezgrapno. Moj je ideal kratki libreto s mobilnim scenama. Bez rasprava i svađa među likovima koje vidim u milosti života i sudbine. (Holden i Kenyon, 1994: 247)

Između Debussyjevog i Wagnerovog razmišljanja o dramaturgiji razlika je velika – Debussyjev odgovara poeziji, a Wagnerov prozi. Upravo je zbog toga Wag-

nerova glazba primjenjiva na većinu filmskih žanrova namijenjenih širokoj publici – poput pustolovnih, akcijskih, romantičnih, epskih i povijesnih filmova koji su naročito bili popularni u 30-im i 40-im godinama prošloga stoljeća.<sup>11</sup> Debussyjeva glazba više odgovara filmovima lirskih i poetskih ugođaja, dokumentarnim filmovima te tzv. umjetničkim i eksperimentalnim filmovima, često namijenjenima užem krugu gledatelja. Primjer za to su filmovi redatelja Terrencea Malicka u kojima je ugođaj važniji od sadržaja, pa nije čudo da je upravo taj redatelj u nekoliko navrata posegnuo za Debussyjevim skladbama.<sup>12</sup>

U suvremenim filmovima Debussyjeva se glazba obično koristi ciljano, sporadično, i to vezana uz određenu vrstu scena. Osim uz prikaze prirode ili uz poetske vizualizacije gdje se rad kamere može usporediti s umjetničkim djelom, često se koristi u romantičnim scenama specifične atmosfere. Tako na primjer, u sagi *Sumrak*, gdje u netipičnoj ljubavnoj priči, vampir Edward svira *Clair de Lune* ljudskom biću koje voli, djevojci Belli, klavirska skladba ne sudjeluje samo u romansi, nego pomaže karakterizaciji. Opasnom i nadnaravno snažnom vampiru Edwardu daje svojevrsnu notu nostalgije i nježnosti, te ujedno ukazuje na visoko obrazovanje i njega (zato što zna svirati glasovir) i njegove drage (koja odmah prepoznaje skladbu klasičnog skladatelja).<sup>13</sup>

*Mjesečina* se našla i na popisu klasičnih glazbenih djela koja je Walt Disney htio upotrijebiti u animiranom filmu *Fantazija* (1940). Za djelo je osmišljena i dovršena cijela animirana sekvenca (s poetskim prikazom čaplje koja leti američkim nacionalnim parkom Everglades), no zbog predugačkog trajanja filma, sekvenca je izbačena. Svi kasniji pokušaji da se ona ipak negdje upotrijebi (recimo, u planiranom ali za Disneyeva života neostvarenom nastavku *Fantazije*), izjalovili su se. Najbliža ostvarenju bila je animirana kompilacija *Make Mine Music* (1946), čiji je koncept bio sličan onome *Fantazije*. Film je bio zamišljen kao niz vinjeta koje su bile oblikovane prema glazbenim djelima – ali s popularnom (a ne klasičnom, kao u *Fantaziji*) glazbom kojom se, vjerovalo se, lakše dopiralo do publike. U tom je projektu Disney zadržao samo animaciju (vizualni dio) sekvence, a umjesto Debussyjeve skladbe upotrijebio je pjesmu *Blue Bayou* skladatelja Bobbyja Wortha i tekstopisca Raya Gilberta (Brown, 2012: 131–132; Nicholson, 2002: 125–127).

<sup>11</sup> Wagnerov sistem je u filmovima prisutan i danas, ali rjeđe. Najčešće ga nalazimo u filmskim serijalima baziranim na mitologijama, poput *Zvezdanih ratova* (skladatelj John Williams) i *Gospodara prstenova* (skladatelj Howard Shore).

<sup>12</sup> Misli se na filmove *Vitez pehara* (*Knight of Cups*, 2015) i *Bez zakona* (*Song to Song*, 2017).

<sup>13</sup> Naravno, tu je i metafora samoga naslova skladbe koja otkriva da Edward pripada drugoj vrsti. On je vampir, a za vampire legenda kaže da ne mogu podnijeti Sunčevo svjetlo, ali se sasvim dobro snalaze na mjesečini. Doduše, prema romanu Stephanie Meyer, ta je predrasuda pogrešna – vampiri se u književnom i filmskom serijalu mogu bez posljedica kretati po danu.

<sup>9</sup> Originalno skladana, pa čak i standardizirana filmska glazba pojavljuje se već u kasnom nijemom razdoblju.

<sup>10</sup> Temelj Wagnerovog opemog stvaralaštva bilo je razmišljanje da glazba mora služiti priči. Kako bi to postigao, Wagner je glazbenu formu podredio sadržaju opere, a enormnu je ulogu dao orkestru, koji je u njegovim djelima iznimno velik i pojačan novim instrumentima (tzv. simfonizacija opere). Filmski su skladatelji, međutim, najviše profitirali od Wagnerove tehnike lajtmotiva, koja im je pomogla da dramaturški vode i stilski objedine filmsku partituru (usp. Paulus, 2012: 124–125).

## IMPRESIONISTIČKE TEHNIKE U FILMU I. OD DISNEYA DO HITCHCOCKA

Premda *Clair de Lune* naposljetku nije završila niti u jednom animiranom filmu studija Walt Disney, impresionistička poetika odgovarala je nekim zamislima animatora – naročito onima koji se nisu držali neke konkretne priče. Leigh Harline (1907–1969), skladatelj koji je sudjelovao u kreiranju glazbe za prvi dugometražni animirani film, *Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937) te koji je poznat kao prvi dobitnik nagrade Oscar za najbolju pjesmu i najbolju glazbenu partituru u istoj godini (*Pinocchio*, 1940; “When You Wish Upon A Star”), također je napisao glazbu za jedan od Disneyevih kratkih animiranih filmova iz serijala *Luckaste simfonije – Stari mlin* (1937) (usp. Bohn, 2017: 79–83).

U *Starome mlinu* okosnica radnje je priroda, koja je često inspirirala impresionističke slikare, pjesnike simboliste, pa i samog Debussyja.<sup>14</sup> Nije stoga čudno da je skladatelj Harline – uz uobičajenu veliku količinu *mickey-mousing* efekta, koji u potpunosti nadomješta govor ili glasanje (u ovome crtanome filmu, naime, nema dijaloga) – upotrijebio i nekoliko impresionističkih tehnika.

U *Starome mlinu* pojavljuje se jedno od Debussyju omiljenih glazbenih sredstava: “zabranjeno” paralelno kretanje akorda.<sup>15</sup> Akordi se kreću paralelno u uvodnom dijelu filma, kao i tijekom prikaza oluje, kada se kao rezultat takvog kretanja, u najvišem glasu akorda pojavljuje još jedno Debussyjevo glazbeno sredstvo, cjelostepena ljestvica. U oba slučaja prisutna je debisijevska igra ritmom: koristeći se specifičnim ritamskim strukturama, Harline je u uvodnom dijelu filma uspio stvoriti osjećaj usporavanja glazbe, tzv. skladani *rubato*; odnosno osjećaj ubrzavanja, tzv. skladani *accelerando*, tijekom sekvence oluje (usp. *ibid.* 52–54).



Primjer 1. *Stari mlin* (skladatelj Leigh Harline), uvodni dio filma (notni primjer preuzet iz: Bohn, *ibid.* 53)

<sup>14</sup> Animirani film donosi jednostavnu priču o životinjama koje žive u napuštenom starom mlinu. Vrijeme radnje – sumrak, noć i jutro – koincidira sa zapletom, koji donosi uvod u oluju, prirodnu nepogodu, i vrijeme nakon oluje.

<sup>15</sup> Prema harmonijskim pravilima o spajanju akorda kojih se studenti glazbe i danas moraju pridržavati, dva se akorda spajaju tako da se ili svi glasovi kreću u protupomaku spram basa (dakle, ako bas silazi, svi ostali glasovi uzlaze i obrnuto), ili se jedan ton zadržava, a ostali se glasovi kreću u istom smjeru (paralelno). Paralelni pomak svih glasova, bez zadržavanja zajedničkog tona, u tradicionalnoj se harmoniji izbjegava. Budući da je često koristio “paralelne zvukovnosti”, kako ih naziva Bohn (2017: 53), dakle ne samo paralelne akorde, nego i paralelne intervale, taj postupak smatra se jednom od Debussyjevih tipičnosti.



Primjer 2. *Stari mlin* (skladatelj Leigh Harline): dio sekvence oluje (notni primjer preuzet iz: *ibid.*)

Ako bismo u kratkim crtama opisali Debussyjev način skladanja, najjednostavnije bi bilo preuzeti nekoliko skladateljevih učestalih kompozicijsko-tehničkih sredstava koje navodi Rudolph Reti. To su:

- upotreba pedalnih i ležećih tonova,<sup>16</sup>
- upotreba pasaža i figuracija,
- upotreba paralelnih akorda, koje neki autori nazivaju nefunkcionalnim harmonijama,<sup>17</sup>
- upotreba bitonaliteta ili bitonalitetnih akordičkih struktura,
- upotreba za zapadnu kulturu netipičnih ljestvica poput cjelostepene i pentatonske ljestvice, kromatske ljestvice i srednjovjekovnih modusa,
- korištenje nepripremljenih modulacija (tzv. tonalitetni skok), odnosno modulacija u kojima nema harmonijskog mosta (usp. Reti, 1958: 26–30).

Debussy je ova glazbena sredstva koristio u svrhu postizanja poetskih, lirskih i mističnih ugođaja u svojim skladbama. Naprimjer, poput paralelnih kvinti koje se u *pianissimo* dinamici sviraju na početku kompozicije *Potonula katedrala* iz prve knjige *Preludija* za klavir, čime se stvaraju asocijacije na crkvena zvona, na srednjovjekovno pjevanje svećenika, ali i na zvuk gamelana s otoka Jave – sve to kako bi se dočarala slika katedrale iz legende o otoku Ysu koja je potonula u more. Ili, naprimjer, poput netipičnog pojednostavljanja glazbenih tehnika, uz svejednaku upotrebu pentatonike, modusa, plagalnih kadenci i ležeće kvinte u basu, kako bi se stvorio dojam starosti, stranosti i folklornog zvuka u preludiju *Djevojka lane kose* iz iste knjige, inspiriranom slavnom istoimeinom pjesmom *Lecontea de Lislea*.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Pedalni ton je ton koji leži u basovoj dionici, pri čemu se u ostalim dionicama pojavljuje barem jedan “strani”, dakle disonantni akord. Debussy, međutim, nije upotrebljavao samo pedalne tonove, nego se u njegovim glazbenim djelima ležeći ton mogao pojaviti u bilo kojoj drugoj dionici.

<sup>17</sup> Reti smatra da paralelni akordi uopće nisu harmonije, te da ih je primjerenije nazivati “akordičkim melodijama” ili “obogaćenim unisonom”. Patricia Julien koristi termin “nefunkcionalna harmonija”: “Ova harmonija se obično sastoji od tradicionalnih ternih akordičkih struktura – poznatih zvukova – koji su upotrijebljeni na neočekivani način. Dok funkcionalna harmonija upotrebljava akorde koji imaju dosljedne odnose jedan prema drugome, i uspostavlja kontekst očekivanja i ispunjavanja toga očekivanja, ne-funkcionalna harmonija ne pretpostavlja unaprijed određene odnose koji kulminiraju na opisani način” (Julien, 2001: 53).

<sup>18</sup> Premda bi se Debussyjeve dvije knjige od po dvanaest preludija lako moglo smatrati odličnim primjerima programe glazbe (tj. glazbe inspirirane izvanguzbenim sadržajem), skladateljeva

Takav tip glazbe sasvim odgovara filmovima poput Disneyevog *Starog mlina*, a može se upotrijebiti i u svrhu prikaza mistike ili tajnovitih događaja. Možda je upravo zato nekoliko Debussyjevih tipičnosti, poput upotrebe paralelnih zvukovnosti (u ovome slučaju, istovrsnih intervala kao što su velike terce), poput izbjegavanja vođice ili korištenja pedálnih tonova, postalo sastavnim dijelom glazbenoga jezika filmskog skladatelja Bernarda Herrmanna (1911–1975).

Od sredine pedesetih godina prošloga stoljeća, Herrmann je filmsku glazbu usmjerio prema novim, modernističkim strujama, promijenivši dotada relativno "pitom" način skladanja temeljen na glazbi romantizma, u oporiji i tonalitetno nestabilniji. Svoj je glazbeni jezik zasnivao na drugačijim premisama od uobičajenih, poput, recimo, istodobnosti dura i mola.<sup>19</sup> Također, dao je osobni pečat glazbenom dojmu u filmovima poznatih redatelja, kao što su Orson Welles, Brian de Palma i François Truffaut. Ipak, Bernard Herrmann je najviše doprinio stvaranju ugođaja "gotičkog horora" u filmovima britanskog "majstora neizvjesnosti", redatelja Alfreda Hitchcocka.

Poput Debussyja, Herrmann je često koristio tercu izvan harmonijskog konteksta, kao izolirani interval u funkciji boje.

Definirana kao "najkarakterističniji interval zapadnog harmonijskog sustava," terca obično djeluje kao temelj stabilnosti, i često signalizira o kojem se tonalitetu, pa čak i vrsti tonaliteta (dur ili mol) radi [...] Međutim, kada se terca izolira iz durskog ili molskog trozvuka, njome se može manipulirati tako da njezin identitet postane prilično ambivalentan [...] Ostavljeni bez harmonijske reference, kao što obično jesmo u Herrmannovim dugačkim glazbenim trenucima, prepušteni smo lebdjeti, bez ideje kako da točno "čitamo" zvuk [...] (Brown, 1994: 152)

Tako se, naprimjer, u drugoj verziji *Čovjeka koji je suviše znao* Alfreda Hitchcocka (1956), nizanjem velikih terci iznad pedalnog tona stvara statična zvučkovnost slična Debussyjevoj. Konkretno, Herrmann je glazbom stvorio osjećaj napete neizvjesnosti, jer ta se glazba pojavljuje u sceni u kojoj Jo McKenna (Doris Day) nemirno čeka pred kapelicom Ambrose. Njezin je sin, naime, otet (umetnuti prizor pokazat će mjesto gdje se dječak nalazi) i ona ga pokušava spasiti.

Kod Herrmanna se, dakle, također pojavljuje tehnika *nizanja* kojom se Monet služio kako bi statičnoj slici udahnuo život. Debussyju je taj koncept bio posebno blizak: "nije ga brinulo kako da razvije motiv

odluka da naslove stavlja na kraj a ne na početak kompozicija, pokazuje kako je htio izbjeći stereotipe. Umjesto uobičajenih reakcija tražio je intuitivnu – glazba je mogla, ali nije morala, opravdati naslov (usp. Debussy, 1909–1910).

<sup>19</sup> Dok u ranijem razdoblju filmski skladatelji rado koriste nagle promjene iz dura u mol (i obrnuto), Herrmann stvara dojam *istodobnog* pojavljivanja dura i mola koristeći se akordima koji u tonalitetnom kontekstu mogu zvučati ambivalentno (Brown, 1994: 155).



Primjer 3. *Čovjek koji je suviše znao* (skladatelj Bernard Herrmann); Jo čeka pred kapelicom (notni primjer preuzet iz: Brown, *ibid.* 157)

u smislu manje ili više jasne glazbene sintakse, nego da stvori *enchaînement* svježih ideja – *images*" (Smith, *ibid.* 69). Herrmann je skladao za slike koje su, zbog pokreta i zvuka, već bile pune života; on je *enchaînement* velikih terci koristio u svim smjerovima – i u vertikalnom i u horizontalnom. Tercu je znao upotrijebiti, kao u gornjem primjeru, izoliranu od tonalitetnog konteksta, ali ju je isto tako znao uzeti i za temelj gradnje akorda. Dapače, akord koji se u Hitchcockovom filmu *Nevolje s Harryjem* (1955) opsesivno ponavlja (pet puta ponovljen u uvodnoj špi-ci, tvori motiv), Royal S. Brown naziva "Hitchcockovim akordom" (Brown, *ibid.* 151).



Primjer 4. *Nevolje s Harryjem* (skladatelj Bernard Herrmann); iz uvodne glazbe, "Hitchcockov akord" kao trozvuk (notni primjer preuzet iz: *ibid.* 151)

Radi se o povećanom kvintakordu koji se sastoji od dvije velike terce i koji istodobno nosi elemente dura (velika terca simbolizira dur) i mola (povećani kvintakord pojavljuje se samo u harmonijskom molu). Dapače, ako se tom kvintakordu doda još jedna, donja terca kao baza (u gornjem primjeru, to bi bio ton "es"), dobit će se veliki molski septakord, koji još više doprinosi stvorenoj ambivalenciji.<sup>20</sup>

Stvaranje akorda gomilanjem terci (trozvuk postaje četverozvuk, peterozvuk ili šesterozvuk) opet je Debussyjeva tipičnost. Razmišljajući o tome kako akord zvuči, a ne je li "pravilno" strukturiran i "pravilno" vođen pri povezivanju sa sljedećim akordom, taj je skladatelj stvorio novi koncept tonaliteta u europskoj glazbi. Herrmannov koncept, dakle, nije bio nov, ali je u filmskim krugovima bio inovativan. Upravo je zbog toga Herrmannov modernistički pristup postao *trademark* Hitchcockovih filmova.

Dok se u filmu *Nevolje s Harryjem* "Hitchcockov akord" pojavljuje kao trozvuk, u filmu *Psiho* (1960) pojavljuje se kao četverozvuk (veliki molski septakord), a u filmu *Vrtoglavica* (1958) jedan od njegovih oblika je šesterozvuk.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Taj akord Brown čita i u es-molu i u Ges-duru (Brown, *ibid.* 150–151). Osim toga, u engleskom jeziku, ambivalencija je očita već iz naziva: naime, veliki molski septakord je *minor major seventh chord*.

<sup>21</sup> U filmu *Psiho*, veliki molski septakord na tonu "b" pojavljuje se u uvodnoj glazbi, koju Herrmann naziva *Preludijem* i ozna-



Primjer 5. *Psiho* (skladatelj Bernard Herrmann); uvodna glazba, "Hitchcockov akord" kao četverozvuk (notni primjer preuzet iz: Brown, *ibid.* 160)

Bernard Herrmann će u filmu *Vrtoglavica* "Hitchcockov akord" koristiti i linearno. Cilj mu je bio stvoriti što realniji osjećaj bolesti od koje pati glavni lik, detektiv John "Scottie" Ferguson – akrofobije. Zbog toga je akord u naslovnoj glazbi razbijen u dvije linije koje se kreću u protupomaku te se "dodiruju" u sekundnom sudaru. Osim što je na ovaj način razbijen standardni način skladanja i percipiranja melodije, dvije ponuđene linije u kojima je tonalitetni centar teško uhvatljiv, stvaraju osjećaj nestabilnosti i nelagodnosti.



Primjer 6. *Vrtoglavica* (skladatelj Bernard Herrmann); uvodna glazba, "Hitchcockov akord" u obliku linearnog dvoglasja (notni primjer preuzet iz: *ibid.* 160)

## IMPRESIONISTIČKE TEHNIKE U FILMU II. REINKARNACIJE I DOPPELGÄNGERI

U filmu *Psiho* "Hitchcockov akord" nosi obilježja bitonaliteta te na taj način reflektira temu dvojnika (ega i njegovog nestabilnog para, alter-ega, šizofrenog ubojice Normana Batesa). Tema se provlači i filmom *Vrtoglavica* gdje Kim Novak glumi Madeleine Elster, ženu Gavina Elstera, koja je opsjednuta svojom bakom, Carlottom Valdes. Ona je zapravo Madeleinina dvojnica; njezino je pravo ime Judy, i ona je tu da završi detektiva Scottieja. Scottie je uvjeren da je Elsterova žena Madeleine (u stvari, prevarantica Judy u koju se u međuvremenu zaljubio) poginula u samoubilačkom skoku s tornja koji nije uspio spriječiti. Kada na ulici slučajno ugleda ženu koja nevjerojatno slično poginuloj, postaje opsjednut idejom o reinkarnaciji. Scottie naposljetku shvati da su ga Elster i Judy

prevarili, a reinkarnirana Madeleine na kraju stvarno pogiba padom s tornja.

Nastala prema francuskom romanu *Među mrtvima* (*D'entre les morts*, 1954) Pierrea Boileaua i Thomasa Narcejaca, priča *Vrtoglavice* (scenaristi su bili Alec Coppel i Samuel A. Taylor) inspiraciju vuče i iz kratke pripovijesti *Ligeja* Edgara Alana Poea (1838). Poeova pripovijest govori o čovjeku koji pokušava ponovno stvoriti sliku svoje izgubljene ljubavi, Ligeje, u drugoj ženi, Lady Roweni. Međutim, Poeov anonimni pripovjedač zapravo nije stvarno zaljubljen u Rowenu – on je od početka gleda kao Ligeju. Nesposoban razlikovati prošlost od sadašnjosti a sadašnjost od fikcije, on prolazi još gore od detektiva Scottieja Fergusona: dok promatra i drugu ljubav kako umire, njegov um ostaje zarobljen u vrtlogu beskonačnih reinkarnacija (Sullivan, 2006: 226).

I skladatelj Claude Debussy je često nalazio inspiraciju u pričama Edgara Alana Poea. Među njegovim glazbeno-scenskim projektima nalazi se započeta opera *Pad kuće Usher*, prema Poeovom djelu koje je dugo zaokupljalo njegovu maštu. Sam je napisao libreto prema postojećem prijevodu Charlesa Baudelairea, a operu, koja je nosila francuski naslov *La chute de la maison Usher*, skladao je od 1908. do 1917, kada ga je bolest spriječila da je dovrši (Rollandson, 2012).<sup>22</sup>

U *Padu kuće Usher* glavni su likovi blizanci, Roderick i Madeleine Usher. Njihova se velika povezanost prenosi na kuću u kojoj žive i koja ih na neki neobjašnjivi način kontrolira. Roderick osjeća da je kuća zla: zbog toga boluje od preosjetljivosti i "bolesti živaca";<sup>23</sup> istovremeno, njegova sestra boluje od katepsije, zbog koje ponekad padne u trans. Tako je Roderick, zamijenivši jednu od Madeleinih epizoda za smrt, živu zakapa u podrumu (pomaže mu neimenovani prijatelj-pripovjedač, kojega Debussy u operi naziva jednostavno *ami*). Međutim, Madeleinina smrt uzrokuje ne samo Roderickovu nego i "smrt" cijele kuće, koja se na kraju pripovijesti cijepa na dva dijela (Poe, *The Fall of the House of Usher*).<sup>24</sup>

Blizanci su neobični, ali ne izmiču Poeovim uobičajenim tropima (Rollandson, *ibid.*). Ukleta kuća, sablastan krajolik, mistična bolest i dvostruka osobnost, elementi su koji se mogu naći u svim djelima temeljenim na premisama gotičkog horora. Ima ih

<sup>22</sup> Debussy je također namjeravao skladati operu prema Poeovoj satiričkoj pripovijetki *The Devil in the Belfry*, ali je, nakon deset godina rada, projekt napustio oko 1912. (Rollandson, *ibid.*; Clements, 2012).

<sup>23</sup> Orledge tvrdi da se, dok je skladao *La chute de la maison Usher*, Debussy počeo intenzivno identificirati s Roderickom, čiji je mentalni slom Poe povezao sa slomom same kuće (Orledge, 1982: 109). Skladatelj je u to vrijeme vjerovao da boluje od neurastenije, što je bila česta liječnička dijagnoza u 19. st. Međutim, pokazalo se da boluje od raka crijeva od kojega je naposljetku umro.

<sup>24</sup> Ovdje se ne može ne zamijetiti da je ime jedinog ženskog lika u *Padu kuće Usher* isto kao i u Hitchcockovoj *Vrtoglavici* – Madeleine.

čava oznakom *Allegro (Molto agitato)*. Kao u *Nevoljama s Harryjem*, akord se opet – ritmiziran na specifičan način – ponavlja pet puta i na taj način postaje ultimativnim polazištem ostinatne figure koja ga prati (Brown, *ibid.* 161). Uz to, akord je bitonalitetan. Bitonalitet se još lakše čita u undecimakordu na tonu "es", koji povezuje kvintakord es-mola i kvintakord D-dura (es-ges-b-d-fis-a). Taj se akord pojavljuje u filmu *Vrtoglavica* (1958) najprije u prizoru u kojem Scottie visi nad provalijom, a zatim u dvije scene u tornju te u sceni noćne more (usp. *ibid.* 167).

dijelom i u Debussyjevoj jedinjoj dovršenoj operi, *Pelléas i Melisanda* (1902). Ovdje sumornu atmosferu podupire mjesto radnje – dvorac, i dijelom šuma koja ga okružuje (slično, ukleta kuća u *Padu kuće Usher* okružena je trulim drvećem i mračnim jezercima). No likovi nisu blizanci nego polu-braća – zato su karakterno suprotni. Tako ljubomorni Golaud brutalno ubija polu-brata Pelléasa, a njegova će smrt, slično kao u završnici *Padu kuće Usher*, uzrokovati tihu smrt njihove zajedničke ljubavi, Melisande (Debussy, 2003).

Debussy je, za razliku od Poea, u svojoj verziji *Padu kuće Usher* posebno istaknuo da Roderick gaji osjećaje prema sestri te da je izrazito ljubomoran na doktora, kojemu je u operi dana važnija i zlokobnija uloga nego u originalnoj pripovijesti. I Poe i Debussy natuknuli su da su blizanci povezani incestom (usp. Thibault, 1994: 202–203), a to je navelo skladatelja na neke neuobičajene kompozicijske odluke. Tri muška lika u Debussyjevim skicama za *La chute de la maison Usher* (Roderick, doktor, prijatelj), pjevaju tri baritona.

Ne zna se koje je raspone glasova Debussy zamislio, i da li bi ih, kao u *Pelléasu*, rangirao od dubokog basa, preko bas-baritona do visokog baritona. No pripisivanje triju uloga baritonima istog opsega važno je jer otvara mogućnost da su likovi tri inkarnacije jedne te iste svijesti. (Thibault, 1994: 203)

Kao što je zanimala Poea, ideja o stvaranju jedne te iste svijesti zanimala je i redatelja Stanleya Kubricka.<sup>25</sup> Vizionarski razmišljajući o mogućnosti postojanja računalnih sistema koji, da bi funkcionirali, zahtijevaju ljudsku inteligenciju, namjeravao je snimiti znanstveno-fantastični film temeljen na kratkoj priči Briana Aldissa *Super igračke traju cijelo ljeto* (1969). Realizaciju je naposljetku prepustio redatelju Stevenu Spielbergu (LoBrutto, 1997: 500–501).

Film *Umjetna inteligencija* (2001) govori o Henryju i Moniki Swinton čiji se sin Martin nalazi u induciranoj komi, jer boluje od teške bolesti za koju se tek traži lijek. Šefovi tvrtke *Cybertronics*, za koju Henry radi, u njegovoj nesreći vide priliku za iskušavanje novog proizvoda. Tako Swintonovi postaju vlasnici robota Davida, koji toliko slični njihovom sinu da čak i oni teško primjećuju razliku. No kada se Martin probudi iz kome, Henry i Monika će ga, unatoč tome što i dalje bezuvjetno voli svoje roditelje po posvajanju, odbaciti poput kakve istrošene stare igračke.

Glazbu za film *Umjetna inteligencija* skladao je John Williams (1932). Poznat kao skladatelj koji svoju

<sup>25</sup> Zanimala je i vlasnika kazališta sjena u “Chat Noir”, Henrija Rivière, čije su predstave često bile bremenite sumračnim ugođajima (Smith, *ibid.* 66–68). Među umjetnicima koji su također inspiraciju nalazili u gotičkom horor Poeovog tipa, bio je i slikar Odilon Redon, čija je djela Debussy upoznao zahvaljujući umjetničkom mentorstvu prijatelja, skladatelja i strastvenog kolekcionara, Ernesta Chaussona (*ibid.* 62).

glazbu bez problema prilagođava zahtjevima sadržaja (usp. Audissino, 2014), Williams zna posegnuti i za kompozicijsko-tehničkim sredstvima koja je koristio Claude Debussy. Primjerice, za paralelnim zvukovnostima, bitonalitetnim harmonijama, pa i za starim srednjovjekovnim ljestvicama – modusima (usp. Rossi, 2011a).

Modusi su se u Debussyjevo vrijeme doživljavali kao nešto arhaično i egzotično, a jedini se predstavnik impresionizma u glazbi njima ciljano koristio. Primjerice, u klavirskoj kompoziciji *Otok veselja*, upotrijebio je lidijski modus u funkciji “posrednika” između cjelostepene i dijatonske ljestvice. I Williams voli koristiti lidijski modus, naročito u scenama snažnog emotivnog naboja. Njime se, recimo, poslužio u filmu *E. T.* (1982), gdje su, kao i u filmu *Umjetna inteligencija*, u središtu snažne emocije dječaka Elliota (koji je otprilike istih godina kao robot David) prema neobičnom vanzemaljcu.

U filmu *Umjetna inteligencija* lidijski je modus upotrijebljen kako bi oslikao specifičan odnos Davida i njegove ljudske surogat-majke. Monika zapravo ne zna kako bi reagirala na robota koji toliko nevjerojatno nalikuje njezinom sinu. Radeći kućanske poslove, nastoji ga ignorirati, ali on je posvuda prati i znatiželjno promatra; ponekad čak namjerno stoji na putu. Iznervirana njegovom prisutnošću, zatvara ga u ormar. No peče je savjest; nakon dugog oklijevanja, otvara vrata ormara a robotski je dječak naivno pita: “Je li to neka igra?” Monika objašnjava da igraju skrivača i da ga je upravo pronašla.

U sceni “igre skrivača” Monikini su osjećaji zbrkani. U stanju je prihvatiti Davida, ali se istodobno stalno podsjeća da se radi o robotu koji je samo programiran da je voli. Skladatelj to kolebanje naglašava orkestracijom: u sceni se naizmjenično slušaju glasovir (oznaka za dječaka) i kombinacija sintesajzera i čeleste (robot). Visoki registar i dominantno svijetle boje instrumenata stvaraju atmosferu naivnosti i nevinnosti (jer David je zapravo, tek stvoren, i tek upozna je svijet i svoju obitelj).

A onda je tu i lidijski modus sa svojom specifičnošću. Naime, prvih pet tonova te ljestvice tvore povećanu kvintu. Nestabilan interval, kojega su u

Primjer 7. *Umjetna inteligencija* (skladatelj John Williams), “igra skrivača” (notni primjer preuzet iz: Rossi, 2011b: 183)

srednjem vijeku nazivali “đavoljim” (između ostaloga i zato što se preslikava u samoga sebe), ovdje je u funkciji dodatnog naglašavanja Monikine zbunjenosti. Williams to još više ističe snižavajući treći i šesti stupanj, čime, zapravo, mijenja identitet ljestvice (lidijski modus s alteracijama postaje mađarskom, odnosno ciganskom ljestvicom). Iz takvog oblika gradi se registarski visoko postavljen motiv koji se izvodi iznad toničkog trozvuka C–dura u dubokim gudačima; moglo bi se reći da se radi o bitonalitetnom sukobu izmijenjenog lidijskog modusa i durske ljestvice koji započinju istim tonom. Dva se glazbena svijeta “taru” jedan o drugi stvarajući neugodan osjećaj da u toj obiteljskoj sceni nije sve kako treba.

#### CLAIR DE LUNE U FILMU OCEANOVIIH 11

Robotskog dječaka Davida redatelj Stanley Kubrick gledao je kao drvenog lutka Pinocchija (usp. “The Kubrick FAQ”). Poput lutka koji se može kretati bez pomoći lutkara, David je mogao razmišljati i osjećati kao čovjek, bez kontrole računalnog stručnjaka. Osim toga, David je u filmu uvjeren da će ga majka, koja ga ostavlja u šumi, ponovno zavoljeti ako, poput Pinocchija o kojemu je čitao, postane pravi dječak.<sup>26</sup> Pinocchio je željan ljubavi – kod Collodija i Disneya očeve, a u *Umjetnoj inteligenciji* majčine. Po tome je Pinocchio sličan liku iz *commedie dell'arte* Pierrotu, koji je klaun i također pomalo nalikuje na drvenog lutka. No Pierrotova ljubav nije ljubav djeteta prema roditelju, nego je to ljubav prema ženi. Ludo zaljubljen u Kolumbinu, on dijeli nesretnu sudbinu robota kojega u Spielbergovom filmu čak niti napredna tehnologija budućnosti ne može pretvoriti u dječaka. I Pierrot je nepopravljivo nesretan, jer njegova ga Kolumbina u talijanskom pučkom komadu ostavlja zbog Harlekina (usp. Storey, 1978: 22–28).

Za razliku od Pierrota, jedan je drugi “klaun” uspio preoteti svoju “Kolumbinu” zlom “Harlekinu”, pa čak i osvetiti mu se. Radi se o Dannyju Oceanu (George Clooney), koji u filmu *Oceanovih 11* (2001) redatelja Stevena Soderbergha okuplja deset vještih prijatelja i znanaca kako bi u Las Vegasu opljačkao tri strogo čuvana kasina moćnog mafijaša Terryja Benedicta (Andy Garcia). To mu i uspijeva, a uspijeva mu i ono za čime najviše žudi: vratiti bivšu ženu Tess (Julia Roberts) koja je u međuvremenu postala Terryjevom djevojkom.

<sup>26</sup> Premda su izgovoreni citati brojni, u *Umjetnoj inteligenciji* moglo se posegnuti i za glazbenim citatima upotrebljenima u partituri Leigha Harlinea za animirani film *Pinocchio* Walta Disneya. No glazbenih citata nema. Williams ih je, međutim, koristio ranije, i to na Spielbergov prijedlog, u filmu *Bliski susreti treće vrste* (1977), gdje se u filmskoj završnici pojavljuje citat Harlineove Oscarom nagrađene pjesme “When You Wish Upon A Star”. Ovdje je, naime, glavni lik Roy poput dječaka. Obiteljske obaveze i rutina na poslu toliko ga sputavaju da i on – želi postati dječak (Lace, 1998).

Misao o povezivanju s Pierrotom ne pada na pamet slučajno: u filmu se, osim originalne glazbe koju je u formi zanimljive mješavine popularnih glazbenih žanrova, skladao David Holmes, pojavljuje Debussyjev stavak iz *Bergamske suite – Clair de Lune*. Debussyjeva suita dobila je naslov prema drugom stihu pjesme Paula Verlainea, *Mjesečina* (“*Que vont charmant masques et bergamasques*”) / “Gdje idu ljupke maske, plešu krinke” – usp. Verlaine, 2017). Tako se tema nesretnog Pierrota provlači ne samo kroz Verlaineovu pjesmu (“Ko da su tužni ispod čudne šminke” – *ibid.*), nego i kroz tematiku Debussyjeve suite.<sup>27</sup> Debussy, naime, referirajući na staru baroknu formu iz 17. i 18. st. tu istu formu parodira, prilagođavajući je kontekstu glazbe s početka 20. stoljeća: uz plesne stavke, koji su obavezni dio suite, jedan je neplesni, melankoličan i atmosferičan – *Mjesečina*.

Taj će se stavak u filmu *Oceanovih 11* koristiti u tri filmska prizora: u prizoru u kojemu se odabranih jedanaest lopova nalazi u kući jednog od njih, bogataša Reubena Tishkoffa (Elliott Gould); u prizoru u kojemu članovi tima Rusty (Brad Pitt) i Linus (Matt Damon) shvaćaju da su uložili mnogo viši kada ugledaju Dannyjevu bivšu ženu Tess na stepenicama kasina; i u velikom finalu, gdje se zadovoljni pljačkaši okupljaju posljednji put pred vodokocima fontane kasina Bellagio koji su upravo opljačkali.

U prvome prizoru, u kojemu se lopovi prvi put susreću u vrtu Reubenove kuće kako bi im Danny obavio “vrlo unosan posao visokog rizika”, Debussyjeva *Mjesečina* je naizgled samo pozadinska glazba koja se jedva čuje na *soundtracku*. Međutim, asocijacije su jasno postavljene: susret se odvija u ugodnom okruženju na travnjaku, pod mjesečinom, a prvi lopov kojega vidimo vrhunski je akrobat “Amazing” Yen (Shaobo Qin). On u “pierrotovskoj” pozi sjedi na odskočnoj dasci nad bazenom i slaže kulu od karata. Time se neke osobine Pierrota, koje smo prepoznali kod Dannyja Oceana (ludo zaljubljen, ali odbačen), prepoznaju i kod “Amazing” Yena (komunikacija tijelom, pantomima). Diskretan komentar redatelja, koji za taj trenutak bira Debussyjevu glazbu, jest da su svi članovi Dannyjeve “ekipe” zapravo “klauni”: njihov je plan ljudi plan očajnika koji je vrlo vjerojatno osuđen na propast.

U drugom od tri navedena prizora prvi se put pojavljuje Tess. Nju promatramo iz Linusove i Rustyjeve perspektive, pa je vidimo kao ljepoticu bez premca (Linus govori Rustyju: “Ovo je najbolji dio dana.”). Zato će redatelj postupkom dvostrukih ekspozicija prekinuti fluidni tijek njezinog hoda na dnu stepenica. Skladatelj David Holmes, koji je zapravo DJ, posegnuo je u tom djeliću prizora za *mix* pultom, te je svoju hvaljenu glazbu (koju je teško svrstati u neki žanr, no

<sup>27</sup> Debussyjeva je suita također dobila naslov prema talijanskom gradu Bergamu, koji se tradicionalno smatra domom Harlekina, Pierrotovog suparnika u natjecanju za Kolumbininu ljubav (usp. Schwarm).



moglo bi se govoriti o mješavini *funky* jazza, muzaka, elektronike i plesnih *grooveova*) “pomiješao” s *loopom* djela orkestrirane varijante Debussyjeve *Mjesečine*. Osim što taj potez ponavlja redateljvo zamagljivanje Tessinog kretanja vizualnim postupkom, on doprinosi karakterizaciji Tess o kojoj već dosta saznajemo iz Linusovog izvještaja Rustyju. Tess je po zanimanju kustosica u muzeju, pa veza s jedinim pravim predstavnikom glazbenog impresionizma, čije djelo prati ovu scenu, logično povlači vezu s predstavnicima impresionizma u slikarstvu.<sup>28</sup>

Za razliku od ranijih prizora, u kojima je Debussyjeva *Mjesečina* upotrebljena kako bi opisala dojam, u posljednjem, trećem prizoru, skladba je minuciozno povezana s filmskom sekvencom. Ovdje nije upotrijebljena izvorna verzija koju je Debussy skladao za glasovir, nego je upotrijebljena orkestrirana verzija *Clair de Lune*, zbog čega i scena djeluje prikladno raskošnije.<sup>29</sup>

Skladba ima sedam dijelova, a skladatelj ih obilježava oznakama za tempo na talijanskom i francuskome jeziku.<sup>30</sup> Prvi dio, označen kao *Andante très expressif*, preskočen je, tako da na početku filmske sekvence ne čujemo prepoznatljivu temu. U glazbu se uvodi Tessinim riječima: “Od svih ljudi, ti bi trebao znati. U tvom hotelu, netko uvijek promatra.”<sup>31</sup> Nakon toga, uvodi se *Clair de Lune* s petim taktom drugog dijela skladbe, gdje *tempo rubato* (slobodan tempo) već postaje *peu à peu cresc. et animé* (malo po malo glasniji i življi). Debussy od tog trenutka postepeno stvara dojam sve uzbudljivijeg melodijskog, harmonijskog i dinamičkog glazbenog tijeka koji će naposljetku zastati na smirujućim *arpeggio* akordima.

<sup>28</sup> U prizoru koji slijedi, Danny će nakon mnogo godina prvi put razgovarati s Tess. Ona je na njega ljuta, a on je dodatno provocira pitanjima kao što je: “Uvijek brkam Moneta i Maneta. Koji je od njih oženio ljubavnicu?”

<sup>29</sup> Prema podacima s filmske špice, orkestraciju je, za Filadelfijski orkestar, kojim dirigira Eugene Ormandy, napisao Lucien Caillat. Vjerojatno se radi o staroj snimci koja je za potrebe filma “pročišćena” i prilagođena. Osim toga, zanimljivo je da isti Filadelfijski orkestar (ali u drugačijem sastavu), svira *Clair de Lune* na *soundtracku* Disneyeve *Fantazije*; ovdje je orkestrator i dirigent bio Leopold Stokowski (Brown, 2012: 131). Dvije izvedbe se stubokom razlikuju: dok je za Disneya, u četrdesetim godinama prošloga stoljeća, Filadelfijski orkestar svirao dodajući sitna *glissanda* svakome melodijskome skoku (što je tada bilo uobičajeno, ali danas zvuči “kičasto”), taj isti orkestar (vjerojatno u osamdesetima) svira svaki ton čisto i precizno, naglašeno jednostavno, ali i s velikim dinamičkim rasponom te ukusno izvedenim fluktuacijama u tempu.

<sup>30</sup> Analiza koja slijedi rađena je prema notnom izdanju *Clair de Lune* objavljenom na *International Score Library Project/IMSLP* (usp. Debussy, 1905).

<sup>31</sup> Njezine riječi izazvane su ranijim događajem. Terryjevi ljudi vode Dannyja Oceana koji je, izgleda, za vrijeme pljačke cijelo vrijeme bio zaključan u jednoj prostoriji. Terry je ljutit, jer ne može dokazati njegovu upletenost koju Ocean zapravo ne krije. On nudi Terryju da će mu vratiti novac ako se odrekne Tess, na što Benedict bez razmišljanja pristaje. Ne zna, međutim, da Tess cijeli razgovor prati preko nadzornih kamera.

Montažer prati kretanje basa, a najdublja dionica na početku svakog takta postepeno se diže (najčešće kromatski).

Tess odlazi dok se Terry bez riječi okreće za njom (opisani peti i šesti takt drugog dijela *Clair de Lune*). Kamera se zaustavlja na leđima Terryja koji s povišene pozicije promatra kasino (sedmi takt). Terry zatim ulazi u dizalo (osmi takt), pri čemu se kamera približava njegovom licu kako bi otkrila bijes; vrata lifta se zatvaraju (deveti takt). Ovo je glazbeni dio gdje glazba sve više raste: Debussy niže motiv koji se penje više i više i koji je sve glasniji – izvođač taj dio mora izvesti sa što većim (ali opet ne pretjeranim) uzbuđenjem. S desetim taktom, u kojem glazbeno “uzbuđenje” pomalo splašnjava, uvedeni smo u novi vizualni prostor: to je garaža u mraku. Podizanjem kamere otkrivaju se širom osvijetljena i otvorena vrata kroz koja ulazi (na smirujuće *arpeggio* akorde u jedanaestom i dvanaestom taktu) vozilo SWAT-a. Redatelj se usredotočuje na svjetla vozila, koja se postepeno približavaju djelujući netipično romantično, a onda se, na posljednji, polako izveden *arpeggio*, i gase.

Treći dio *Clair de Lune*, označen kao *un poco mosso* (malo pokretljivije), pretvara *arpeggirane* akorde u pratnju kreiranu od rastavljenih akorda. To melodiji u najvišem glasu daje izrazito romantičan dojam – u orkestraciji Luciena Callieta, koji na ovome mjestu koristi gudače i harfu kao dominantne instrumente, glazba zvuči kao da pripada filmovima iz tradicionalnog, starog Hollywooda. To vjerojatno odgovara osjećajima navodnog SWAT-tima: to su ustvari kradljivci, njih deset, koji jedan po jedan izlaze iz garaže u osvijetljenu noć Las Vegasa (prva četiri takta trećeg dijela Debussyjeve skladbe). U daljini se vide vodokoci ispred kasina Bellagio (peti, šesti i dio sedmog takta). Posljednji dio ove sekvence prikazuje Tess, koja je još u kasinu, i žuri (drugi dio sedmog takta, osmi, deveti i deseti takt).

Tess je prikazana u jednom kadru, no njezino kretanje obilježeno je dijelovima koje diktira glazba. Najprije, osmi i deveti takt trećega dijela Debussyju služe za enharmonijsku modulaciju, dakle za *promjenu* tonaliteta (iz Des-dura modulira u E-dur), kako bi sljedeći dio skladbe započeo u novom tonalitetu (E-dur). U filmu *promjena* se više osjeća nego svjesno doživljava: jasno nam je da Tess razmišlja i preispituje svoje osjećaje. Vrhunac njezinog unutarnjeg previranja je i vrhunac glazbe: to je četvrti dio (*En animant*, životnije), gdje se, uz rastavljene akorde, pojavljuju najviši tonovi melodije, koji sežu vrlo visoko, u treću (gis3, fis3) oktavu (klavirskog) registra (u filmu melodiju sviraju violine). Upravo na tom glazbenom mjestu Tess zastaje, da bi se odjednom počela kretati (melodija se u niži registar spušta takt ranije nego kod Debussyja, pa precizno prati ovu promjenu). Tess se kreće najprije sporo, a zatim sve brže, čak trčeći, kao da je donijela neku važnu odluku. Njezin trk “opisuju” silazne terce, kojima Debussy, uz stalnu podjelu “na tri” (mjera je 9/8), upotrebu ligatura i umetanje jedne

duole, skriva pravi ritmički tijek, čineći da silazne terce ubrzano ali prirodno “lelujaju” između taktnih crta.

U petome dijelu *Clair de Lune*, koji je označen s *Calmato* (smireno), Debussy se vraća Des-duru koji je samo naznačen kretanjem melodije i pratnje nad pedalnim tonom dominante Des-dura, “as”. Dominanta je upletena u tkivo gdje se šesnaestinskim pomakom ponavlja ranije kretanje rastavljenih akorda. Melodija je troglasna, u ugodnom registru prve oktave. Odat će se pomaknuti u više registre, kao priprema za ponovni nastup uvodne teme skladbe – koju u filmu (zbog redateljeve odluke da skladbu ne iskoristi od početka), još nismo čuli.

U *Oceanovih 11* ovaj dio *Clair de Lune* je – jer ovdje se vodi važan razgovor – stišan. Tess istrčava u garažu, vičući za Dannyjem kojega upravo vode u policijski automobil (Terry ga je predao policiji jer je, ako ništa drugo, odlaskom u Las Vegas, prekršio uvjetno puštanje iz zatvora). Razgovor Dannyja i Tess toliko je važan, da glazba – upravo pred pojavu glavne teme – sasvim nestaje, kako bi u prvi plan došle posljednje zajedničke riječi zaljubljenih.<sup>32</sup>

U Soderberghovom vizualnom rješenju sastanka Dannyja i Tess, gdje Danny sa smiješkom prihvaća zatvorsku kaznu znajući da je to mala cijena za ono što dobiva za uzvrat, iskorišten je skladateljev poseban odnos prema tišini. Nestanak glazbe na kraju tog prizora je poput udara koji uzima oboist prije nego će odsvirati glavnu melodiju. Melodija se polako i lijeno javlja dok Dannyja odvoze, a Tess zabrinuto ostaje stajati u garaži (prva četiri takta šestog dijela skladbe, koji je označen s *a Tempo 1*, u prvobitnom tempu).

Uz peti i šesti takt šestoga dijela, kamera, uz pretapanja, prikazuje prekrasan i raskošan vodoskok ispred kasina Bellagio.<sup>33</sup> Zatim, izvodeći švenk, usredotočuje se na pripadnike preostalih članova Oceanove ekipe. Oni su prikazani redom, kako zadovoljno promatraju vodoskok, a glazba, na svoj fluidan način, “mjeri vrijeme” (najprije po dva, a zatim po jedan takt) koje svaki od njih zauzima pred kamerom. Dannyjev najbolji prijatelj Rusty jedini odvrća pogled od vodoskoka kako bi znakovito pogledao ostale sudionike – najprije one sebi s desna, a zatim one sebi s lijeva.

To je “znak” za početak posljednjeg, sedmog dijela Debussyjeve skladbe kojeg treba izvesti u *pianissimo* dinamici, i to *morendo jusqu’a la fin* (nestajući sve do kraja). Oceanovi ljudi, snimani poput

silueta iza kojih se ocrta veličanstveni vodoskok, nakon kratkog oprostajnog pogleda, jedan po jedan odlaze. Budući da je završni dio *Mjesečine* prekratak da pokrije cijeli završni dio filmske sekvence, montažer glazbe posegnuo je za trikom: proširio je Debussyjevo djelo komadićem iz njegovog trećeg dijela (*un poco mosso*), pa se tako vrhunac *Clair de Lune* (najviši tonovi u trećoj oktavi, koji su već iskorišteni za Tessino razmišljanje iskazano kratkim zastojem u hodu) u ovoj sekvenci *Oceanovih 11* pojavljuje drugi put.<sup>34</sup>

Dok odlaze, članovi Oceanove ekipe nestaju u mnoštvu: redatelj to prikazuje koristeći se posebnim postupkom koji ljude pretvara u siluete ispred vodopada, a njihove se sjene “miješaju” zahvaljujući pretapanjima i dvostrukim ekspozicijama. Transparentnost filmskih postupaka odgovara treperavom karakteru Debussyjeve glazbe. Posljednji ostaje samo postariji Saul (Carl Reiner), koji, sada uz magličastu atmosferu završnih harmonija sedmog dijela *Clair de Lune*, doslovno *nestaje* (*morendo*, kaže oznaka za tempo) prije pojave posljednjeg akorda. Ekran se zacrnuje, jer film je gotov – ono što ćemo još vidjeti tek je epilog sretnom završetku.

## DEBUSSY ZA SVA VREMENA

Ideja povezivanja različitih umjetnosti pojavila se u 19. stoljeću, između ostalih, u djelima Richarda Wagnera koji je svojim konceptom *Gesamtkunstwerka* bio najbliži filmu ali i drugim, nama suvremenim a njemu sasvim nepoznatim, vizualnim medijima. Premda drugačijeg mentaliteta, i Claude Debussy je svojom neprestanom potrebom za vizualizacijom (gotovo sva njegova djela nose poetske naslove) bio na sličnome tragu. Skladatelj je bio oduševljen filmom kao novim medijem i u njemu je vidio velik potencijal za glazbenike i, sasvim konkretno, svoju glazbu. Na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, u vrijeme kada je film još bio nijem, Debussy je svoju potrebu da *vidi* ono što sklada mogao ostvariti jedino povezivanjem svoje glazbe s drugim, postojećim umjetnostima. Neke od njih bile su sasvim mlade – poput fotografije ili kazališta sjena – a neke su, u rukama buntovnih autora, upravo proživljavale prevrat. Osim što je usku povezanost s onodobnim književnim i slikarskim krugovima duboko isprepleo sa svojim glazbenim djelima, Debussy je u njih ugrađivao i srodne slikarsko-književne stilove ranijih raz-

<sup>32</sup> “Koliko te dugo neće biti?” pita Tess. “Tri do šest mjeseci, mislim,” odgovara Danny i ulazi u automobil. A Verlaine će u drugoj strofi svoje *Mjesečine* zapisati: “Premda u pjesmi sjetno im trepere, / Pobjedna ljubav, život dnevnog sjaja, / U sreću kao da nemaju vere, / A pjesma im se s mjesečinom spaja”.

<sup>33</sup> Kod Verlainea bi to moglo biti sljedeće: “Sa mjesečinom i tužnom i lijepom / Od koje ptice sanjaju u borju / I vodokosci u zanosu slijepom / Jecaju, vitki, u svome mramorju (Verlaine, *ibid.*).

<sup>34</sup> “Proširenje” skladbe je osmišljeno vrlo vješto, kao da je izvorno napisano Debussyjevom rukom. Iskorišten je, naime, drugi dio drugog takta sedmog (završnog) dijela *Mjesečine* koji je jednak kao posljednji dio prvog takta trećeg dijela. Tako se jednostavno “skliznulo” u treći dio Debussyjeve kompozicije. Budući da su tonaliteti oba dijela isti (Des-dur), povratak u završni dio skladbe nije predstavljao problem; trebalo je samo paziti da se ne zahvate posljednji taktovi trećeg dijela koji sadrže enharmonijsku modulaciju.

doblja. Oduševljenje djelima E. A. Poea dijelio je s mnogim suvremenjcima, čak je u nekoliko navrata Poea pokušao uglazbiti. Stoga ne treba čuditi da se glazbene tehnike koje je koristio, a koje bitno odudaraju od u filmu dominantnih glazbenih tehnika Richarda Wagnera, mogu pronaći u partiturama skladanama za različite, njegovoj poetici naizgled žanrovski sasvim nesrodne, filmove. Tako njegova glazba nije vezana samo uz romantične ili/ i noćne scene (kao u, primjerice, sagi *Sumrak* ili u filmu *Fantomska nit*), niti samo uz scene poetskog ugođaja a neodređenog “značenja” (poput onih u Disneyevom animiranom filmu *Stari mlin* ili onih u filmovima redatelja Terrencea Malicka). Možda ipak ne sasvim neočekivano, moguće ih je pronaći i u kriminalističkim trilerima i filmovima strave baziranim na elementima gotičkog horora koje su stvarali legendarni britanski redatelj Alfred Hitchcock i njegov skladatelj Bernard Herrmann. Moguće ih je, također, pronaći i u znanstvenofantastičnim filmovima poput *Umjetne inteligencije* u kojima se preispituje napredna tehnologija 21. stoljeća, a koji na nov način ponovno ispisuju čest motiv 19. stoljeća, motiv *doppelgängera* ili dvojnika.

Naposljetku, u filmskome žanru koji naizgled nema veze s lirsko-poetskim karakterom Debussyjeve glazbe, u suvremenom filmu krađe, ona je postala ne samo narativno-metaforičkim, nego i strukturalnim odrazom filmskog sadržaja i upotrijebljene filmske tehnike. *Clair de Lune* iz *Bergamske suite* upotrijebila se u filmu *Oceanovih 11* u smislu slobodnog fluktuiranja dojmova, ali ne u Wagnerovskom smislu povezivanja s nekim određenim filmskim likom. Poput impresije, a opet s vrlo konkretnim referencama na poveznice u slikarstvu (Monet, Manet), književnosti (Verlaine) i kazalištu (*comedia dell' arte*) Debussyjeva glazba u tome filmu dobila je važno mjesto – premda u glazbenoj “podlozi” *Oceanovih 11* dominiraju *breakbeatovi*, *loopovi*, sintetski *riffovi*, *grooveovi* i drugi elementi suvremene popularne glazbe.

To znači da glazba Claudea Debussyja raskošno živi u digitalnom dobu: u video-igramama, u spotovima, na internetu, u kreativno oblikovanim klipovima s YouTubea, na reklamama, u televizijskim serijama i tako dalje. Nije ni čudo, kada je njezin autor svoja djela često zamišljao povezana sa slikama, i to ne bilo kako, nego na način Monetovog *enchaînement*. Za njega slika nije bila statična, nego je bila pokrenuta, živa forma. Jasno, Debussy je bio daleko ispred svoga vremena: ne samo kao čovjek s vizijom glazbe koja će vladati *ekranima*, nego i kao skladatelj koji je uveo neke, za njegovo vrijeme “nečuvene”, skladateljske tehnike. Možda se tada činilo da one neće biti prihvaćene, ali – danas, sto godina nakon Debussyjeve smrti, disonance koje je skladatelj toliko volio uopće nisu problem. Upotrijebljene u dramaturškom kontekstu koji im daje mjesto i svrhu, u kontekstu kao što je film, one se percipiraju na sasvim nov način – ne poput neugode, nego poput smislene i uhu zanimljive senzacije. Percipiraju se poput “čudljivih arabeski” koje

“crtaju kvazi-cvjetne motive”, a njih je, kako Chion piše, “lako postaviti uz linije [filmskog, op. aut.] dijaloga i montaže” (prema: Chion, 1995: 213).

## LITERATURA

- Anić, Vladimir. 1991. *Rječnik Hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- Audissino, Emilio. 2014. *John Williams's Film Music*. Madison, Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Bohn, James. 2017. *Music in Disney's Animated Features: Snow White and the Seven Dwarfs to The Jungle Book*. Jackson, Mississippi: University of Press of Mississippi.
- Bomford, David, Jo Kirby, John Leighton, Ashok Roy, Raymond White. 1990. *Impressionism*. London: National Gallery.
- Brown, Matthew. 2012. *Debussy Redux*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Chion, Michel. 1995. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard.
- Clements, Andrew. 2016. “Debussy: The Edgar Allan Poe operas CD review – an unfinished double bill heard at last”. U: *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/jun/08/debussy-the-edgar-allan-poe-operas-review-an-unfinished-double-bill-heard-at-last>, pristup: 31. kolovoza 2018.
- Cooke, Mervyn. 1998. “The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music”. U: *The Exotic in Western Music*. Ur. Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press.
- Debussy, Claude. 1905. *Suite Bergamasque. Clair de Lune*. International Music Score Library Project (IMSLP/Petrucci Music Library). URL: [https://imslp.org/wiki/Suite\\_Bergamasque\\_\(Debussy,\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Suite_Bergamasque_(Debussy,_Claude)), pristup: 1. ožujka 2018.
- Debussy, Claude. 1909–1910. *Les Préludes. (Livre 1)*. International Music Score Library Project (IMSLP/Petrucci Music Library). URL: [https://imslp.org/wiki/Préludes\\_\(Book\\_1\)\\_\(Debussy,\\_Claude\)#Piano\\_Scores](https://imslp.org/wiki/Préludes_(Book_1)_(Debussy,_Claude)#Piano_Scores), pristup: 15. ožujka 2018.
- Debussy, Claude. 2003. *Pelléas et Mélisande – Suite*. Decca (programska knjižica CD-a).
- Julien, Patricia. 2001. “The Function of Non-Functional Harmony”. U: *Jazz Educators Journal*, rujan 2001, str. 52–56.
- Holden, Amanda i Kenyon, Nicholas. 1994. *The Viking Opera Guide*. New York: Viking.
- Lace, Ian. 1998. “The Film Music of John Williams”. URL: [www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm](http://www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm), pristup: 10. rujna 2018.
- Lederer, Victor. 2007. *Debussy: The Quiet Revolutionary*. New York: Amadeus Press.
- Lesure, François i Howat, Roy. 2001. “Debussy, (Achille-)Claude”. U: *Grove Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>, pristup: 20. veljače 2018.
- LoBrutto, Vincent. 1997. *Stanley Kubrick*.

Lockspeiser, Edward. 2018. "Claude Debussy". U: *Encyclopaedia Britannica online*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy>, pristup: 20. veljače 2018.

Nicholson, Stewart. 2002. "Make Mine Music and the End of the Swing Era". U: *Cartoon Music Book*. Ur. Daniel Goldmark i Yuval Taylor. Chicago, Illinois: A Cappella Books, str. 125–136.

Orledge, Robert. 1982. *Debussy and the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher*. PDF Books Free. URL: <https://pdfland.net/the-fall-of-the-house-of-usher>, pristup: 15.02. 2108.

Purgar, Krešimir (ur.) 2017. *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*. Zagreb: vcs\_centar za vizualne studije.

Reti, Rudolph. 1958. *Tonality–Atonality–Pantonomy: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. London: Rockliffe.

Rollandson, Christopher. 2016. "Claude Debussy Meets Edgar Allan Poe: the Opera of 'The Fall of The House of Usher'". U: *Dr Christopher Rollason: Bilingual Culture Blog*. URL: <https://rollason.wordpress.com/2016/08/07/claude-debussy-meets-edgar-allan-poe-the-opera-of-the-fall-of-the-house-of-usher/>, pristup: 31. kolovoza 2018.

Rossi, Jérôme. 2011a. "Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams: Harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle". U: *John Williams: Un alchemist musical à Hollywood*. Ur. Alexandre Tylski. Paris: L'Harmattan, str. 113–140.

Rossi, Jérôme. 2001b. "Les harmonies polytonales dans la musique de films de John Williams". U: *Étude des ressources expressives de la polytonalité. Polytonalités*. Ur. Philippe Malhaire. Paris: L'Harmattan, 179–200.

Schwarm, Betsy. "Suite bergamasque". U: *Encyclopaedia Britannica online*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Suite-bergamasque>, pristup: 26. lipnja 2018.

Smith, Richard Langham. 1973. "Debussy and the Art of Cinema". U: *Music & Letters*, 54 (19), str. 61–70.

Storey, Robert F. 1978. *Pierrot: a critical history of a mask*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Sullivan, Jack. 2006. *Hitchcock's Music*. New Haven and London: Yale University Press.

Thibault, Jean-François. 1994. "Debussy's Unfinished American Opera". U: *Opera and the Golden West*. Ur. John Louis DiGaetani i Josef P. Sirefman. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press.

Turković, Hrvoje. 2007. "Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu". U: *Književna smotra*, 39(143), str. 29–39.

Verlaine, Paul. 2017. "Mjesečina". U: *Kvaka*, 1 (1). URL: <http://www.casopiskvaka.com.hr/2017/01/paul-verlaine-mjesečina.html>, pristup: 6. rujna 2018.

[s. a.] "Claude Debussy". *IMDb (Internet Movie Database)*, <https://www.imdb.com/name/nm0006033/>, pristup: 20. veljače 2018.

[s. a.] "The Kubrick FAQ". <https://web.archive.org/web/20080818015944/http://www.visual-memory.co.uk/faq/index2.html>, pristup: 10. rujna 2018.

## SUMMARY

### CLAUDE DEBUSSY AND FILM MUSIC

During French composer Claude Debussy's (1862-1918) lifetime, the film just appeared as a new art. Nevertheless, possibilities of the "moving photograph" preoccupied his imagination. There are no data that he composed anything for early films, but his picturesque music, often inspired by paintings and literary works, shows that he his thoughts were inspired by manners similar to film language. Debussy's compositions (especially *Clair de lune* from *Suite bergamasque*) was often used in different film genres – from animated and science-fiction movies to crime films. Composition techniques used by Claude Debussy also helped film composers to articulate their music in different visual surroundings. Among them are: Bernard Herrmann, who used Debussy's idea of "parallel sonorities" in *Vertigo* (1958) and other Alfred Hitchcock's movies; and John Williams, who adopted usage of modal music and bitonality in order to show unusual situations in many of Steven Spielberg's science-fiction stories, especially in *Artificial Intelligence* (2001). Among analyzed films, the most fascinating is usage of *Clair de lune* in Stephen Soderbergh's *Ocean's 11* (2001). There the music doesn't only point out narrative and metaphoric references to visuals, but also participates in creating the structure of certain film scenes. This kind of usage of Debussy's music shows that it doesn't function well only in special settings of unspecified stories; despite its poetic and lyrical content, Debussy's *Clair de lune* functions in a more contemporary context, even side by side with contemporary popular music.

Key words: Claude Debussy, Impressionism, image, film, film music, painting, literature, *Clair de lune*