

Prethodno priopćenje

NEKA OBILJEŽJA FILMSKE GLAZBE ARSENA DEDIĆA

Marija Živković

Sažetak

Arsen Dedić napisao je osamdesetak skladbi za kratkometražne, srednjometražne, igrane i dokumentarne filmove te televizijske serije i mini serije, a rad se fokusira na skladateljevu djelatnost u igranofilmskoj produkciji. Nastojeći pokazati funkcionalnost i širinu skladateljskih tehnika, kao predmet analize izdvojeno je pet filmova – dječji film *Vlak u snijegu* (1976.), komična drama *Vlakom prema jugu* (1981.), dramski triler *Glembajevi* (1988.), ratni film *Donator* (1989.) i socijalna drama *Stela* (1990.) – koji su zbog žanrovske različitosti pogodni za sagledavanje glavnih obilježja njihove glazbene dimenzije. Kao metodički pristup odabrani su tematska obilježja glazbe, izbor glazbenih oblika i stilova te način uporabe glazbenih elemenata (napose melodije, harmonije, tonaliteta, boje i instrumentacije). Pregledom glazbenih analiza može se zaključiti da Dedićevo filmsko glazbeno stvaralaštvo karakteriziraju tematska raznolikost (teme variraju po brojnosti, kao i po tome jesu li vezane za likove, situacije ili opće pojmove), pjevnost i jednostavnost melodijskih linija, jednostavan harmonijski jezik, zvučkovna sugestivnost, instrumentacijska slojevitost i stilska šarolikost (elementi suvremene, barokne, romantičke, „francuske“, „balkanske“ i druge glazbe). Takvim odlikama Dedić u spomenutim filmovima približava mjesto i vrijeme radnje, određuje atmosferu, skicira karaktere likova, naglašava ono bitno u kadru i izvan njega, nagovijesta pripovjednu liniju, oblikuje gledateljsku percepciju i drugo, čime vješto ostvaruje neke od glavnih funkcija filmske glazbe.

Ključne riječi: Arsen Dedić, filmska glazba, glazbeni elementi, glazbeni oblici i stilovi, tematska obilježja

Uvod

Kao izraziti filmofil, Arsen Dedić napisao je osamdesetak skladbi za kratkometražne, srednjometražne, igrane i dokumentarne filmove, kao i televizijske serije i mini serije (Gall, 2020). Za *Donatora* (1989.) Veljka Bulajića i *Pont Neuf* (1997.) Željka Senečića nagrađen je nagradama *Zlatna arena* na Festivalu igranog filma u Puli, a bio je i prvi skladatelj filmske glazbe koji je dobio *Nagradu Vladimir Nazor* (2007.) za životno

djelo iz područja filmske umjetnosti. Iako je Dedićeva filmska glazba donekle ostala u sjeni njegove primarne stvaralačke djelatnosti, Irena Paulus primjećuje da, kad se njegovo ime pojavi na najavnoj ili odjavnoj filmskoj špici, ono rijetko koga iznenađuje. „Pa da, naravno, Arsen Dedić!“ – naše su reakcije gotovo impulsne, jer Dedićevo je ime postalo sinonim za glazbu koja je bliska publici a koja je istodobno, u skladateljskom smislu, „ozbiljna“ i daleko od svakog zabavljačkog šabloniziranja i pretjerivanja. (Paulus, 2002, str. 280). Dedićev je glazbeni filmski rukopis sve vrijeme stalan i postojan, kako primjećuje Velimir Cindrić (2008); unatoč stanovitom stilskom rasponu te aranžerskim i producentskim mijenama, sigurno balansira između mračnog i razigranog te dramatskog i sladunjavog, zadržavajući uvijek jednaku dozu glazbene raskoši i elegancije, kao i odmjerenosti, razuma i duha. U pristupu filmskoj glazbi Dedić se predstavlja kao konzistentan istraživač orkestralnog kolorita, radoznao u harmonijskim traganjima te sklon neuobičajenim kombinacijama različitih solističkih instrumenata (Paulus, 2008). Glavna su obilježja Dedićeve scenske, filmske i televizijske glazbe maštovitost, koloristički izdiferencirana instrumentacija pri oslikavanju ugođaja te ocrtavanje likova i situacija s pomoću karakterističnih motiva (Ajanović-Malinar, 1993). U radu se donose glavna obilježja Dedićeve glazbe u pet žanrovski različitih filmova – *Vlak u snijegu*, *Vlakom prema jugu*, *Glembajevi*, *Donator* i *Stela* – s gledišta tematskih obilježja glazbe, izbora glazbenih oblika i stilova te načina uporabe glazbenih elemenata (napose melodije, harmonije, tonaliteta, boje i instrumentacije).

Vlak u snijegu (1976.)

Dedićevo stvaralaštvo za djecu karakterizira originalnost, zanimljivost i slojevitost (Kos-Lajtman; Štefanec Latin, 2023), pa je i popularnost filma *Vlak u snijegu* (1976.) Mate Relje značajnim dijelom utemeljena upravo na melodioznoj i pamtljivoj glazbi. U taj je film Dedić unio mnogo od vlastite djetinjaste naravi, kao što se može prepoznati već u uvodnoj melodiji *Himne zadrugara* koju su kao pjesmu, nakon objavljivanja filma, prepjevali mnogi dječji zborovi (Relja, u Bukovčan, 2004). Za filmsku priču o razredu jedne seoske škole koji na povratku iz posjeta velikom gradu biva zarobljen u vlaku zbog snježnog nevremena Dedić je odabrao jednostavan glazbeni jezik koji nepogrešivo uspostavlja komunikaciju s onima kojima je u prvom redu namijenjen - djecom (Paulus, 2002). Stoga je i instrumentacija šarolika i tipična za tu vrstu filma, a čine ju tambure koje su, prema Paulus (2002), neizostavan element stvaranja seoskog ugođaja, zatim gudački i puhački instrumenti te glasovir, kariofon, gitara i orgulje. Uvodna glazba, melodija *Himne zadrugara*, koja je istaknuta u raskošnoj akordici limenih puhača, odmah najavljuje glavnu temu, što možda jest uvriježen postupak

u većini filmova, ali nije uvijek tipično rješenje za Dedića. S druge strane, duljina uvoda sa sinkopiranim ritmom električnog glasovira, bas gitare i gudača te kratko iznošenje teme nakon dugog uvoda, ostavljaju dojam da je tema, unatoč iznimnoj melodičnosti i monumentalnoj instrumentaciji, gotovo nebitna. Već prva pjesma koja se prizorno pojavljuje u filmu, *Dobro jutro*, trenutačno uspostavlja kontakt s publikom svake dobi, i to prvenstveno zbog strofne strukture, jednostavne harmonijske osnove i zanimljive instrumentacije u kojoj je osobito efektivna dionica sa zviždanjem. Druga pjesma, *Kokotiček lepo poje*, sugestivno dočarava seosku idilu koju ne može narušiti ni nesavršena izvedba seoske školske djece, nego joj, naprotiv, daje na autentičnosti. Međutim, ako Dedić u glazbenom uvodu i jest „podlegao“ tipičnostima u predstavljanju glavne teme, u nekoliko narednih postupaka tu je tipičnost odmah i narušio. Paulus (2002) uočava ponajprije nepostojanje druge teme, ističući kako se kontrastom prve i druge teme obično nastoji stvoriti aluzija na sonatnu formu, no ovdje je uvodna glazba monote-matska, pa se već time udaljuje od eventualne sličnosti sa sonatnom formom. Nadalje, glazbena forma špice nije jasno trodijelna, što ju još više odmiče od sonatnog oblika, i zbog čije se natuknute trodijelnosti doživljava zapravo kao dvodijelnost, čiji je prvi dio dugačak uvod, a drugi dio tema i *coda*. Povrh toga, svojevrsna je „nepravilnost“ i činjenica da glazba filmske špice ne najavljuje žanr. Naime, atmosferičnost i svojevrsna napetost glazbenog uvoda, kreirane pulsiranjem istog ritma s istaknutom sinkopom, jednako kao i ekspresivnost glavne teme kasnije, ne upućuju na to da je riječ o dječjem filmu, a još manje nagovješćuju njegovu latentnu povezanost sa žanrom filmskog mjuzikla. Teza da *Vlak u snijegu* sadrži elemente filmskog mjuzikla možda se na prvi pogled čini neobičnom, no Paulus (2002) ističe da tome više stvari govori u prilog, a možda najviše pjesma *Himna zadržugara*. Ta pjesma već od prvog pojavljivanja, kada ju djeca pjevaju u školi, nalikuje glazbenom broju, s obzirom na to da se pratećima prizornim orguljama koje svira učitelj pridružuje „nevidljivi“ orkestar, a isti neprizorni orkestar trijumfalno prati i završno pjevanje *Himne zadržugara* u vlaku oslobođenom iz snijega. Također, u sceni u uredništvu *Smilja* djeca na poziv učitelja izvode himnu svoje zadruge na način koji podsjeća na mjuzikl: pjesma je prizorna, dok su prateći instrumenti neprizorni, kretanje je djece precizno koreografirano, kretanje kamere pak gotovo spotovsko i slično. Stoga, ako u najavnoj glazbi Dedić i jest predstavio film prilično neutralno, tijekom filma on upravo glazbom upućuje na pravi filmski žanr: dječji film s elementima glazbenog filma. Što se tiče lajtmotiva – kao temelja svih Dedićevih film-skih partitura – Paulus (2002) ističe da je u tom filmu ta konstanta zbog niza glazbenih brojeva nešto manje uočljiva. Jedini lajtmotiv koji je sastavni dio popratne glazbe i koji se nikad ne pretvara u prizornu pjesmu ili glazbeni broj jest tema djevojčice Drage; to je i jedina tema koja je vezana za neki lik, a ne za opći pojam. Glazbeno je rješenje te teme vrlo jednostavno, pri čemu se melodija oslanja na temeljna tonalitetna uporišta: dominantu i toniku. S obzirom na to da obuhvaća pet različitih tonova prirodne molske

ljestvice i da ju često izvodi tamburaški orkestar, u njoj se mogu prepoznati i natruhe folklornih obilježja; međutim, pojavljivanjem u drukčijoj instrumentaciji njezina prvotna folklornost prerasta u naglašenu liričnost. Sve su melodije u filmu jednostavne i pjevne, te se čini da su jednostavnost i dopadljivost za Dedića prilikom stvaranja bile osnovni imperativ (Paulus, 2002).

Vlakom prema jugu (1981.)

Film *Vlakom prema jugu* (1981.) Petra Krelje prošna je priča-humoreska „o nevoljama i smiješnim doživljajima skupine susjeda u betonsko-aluminijskom stambenom bloku kad pukne glavna vodovodna cijev u zgradi o kojoj nitko zapravo ne vodi brigu“ (Škrabalo, 1998, str. 412), a nadahnut je duhom Golikova filma *Tko pjeva zlo ne misli*, samo što je Kreljin film preseljen u novozagrebačke stambene blokove. Glavno je obilježje glazbe višeslojna jednobojnost, postignuta izborom gitare kao središnjeg instrumenta, uz mjestimično priklanjanje violončelu kao glazbenom pratitelju slične boje (Paulus, 2002). Iako se gitara rijetko koristi kao orkestralni instrument (Dearling, 2007), smatra ju se svojevrsnim „minijaturnim orkestrom“, ne samo zato što može održati melodiju i pratnju istovremeno ili svirati polifoniju poput glasovira nego i zbog mogućnosti niza timbralnih varijacija; može naime oponašati zvuk oboe, violine, harfe, trombona, trube, roga i drugih instrumenata (Traube, 2004). Stoga se, s violončelom i tamburom, pokazala optimalnim izborom za ilustriranje živopisnosti relativno velikog broja likova koji dijele monotoniju svakodnevnog života u jednoj zagrebačkoj zgradi. Film je glazbeno ispričan tipičnim skladateljevim načinom izražavanja: jednostavnim harmonijskim i melodijskim jezikom obogaćenim alteracijama i uklonima u bliske tonalitete (Paulus, 2002). Broj je tema u skladu s Dedićevim asketskim odnosom prema partituri pa tako u filmu postoje samo tri različite teme, koje pokrivaju većinu situacija u kojima se nalaze likovi. Prva i druga tema predstavljene su na početku te zajedno oblikuju trodijelnu glazbenu formu, no načelo kontrasta, koje je i inače rijetko prisutno u Dedićevim uvodnim filmskim glazbenim sekvencama, tu je potpuno izostalo. Obje su teme naizgled jednostavno oblikovane, dok su zapravo prepune alteracija i koketiranja s paralelnim molskim, odnosno durskim tonalitetima. Treća je tema „atmosferična“ kao i prve dvije, a predstavljena je već u prvoj glazbeno obojenoj sceni, no zanimljivo je da se ne upleće u „posao“ prve i druge teme sve do pred kraj filma, kada se Marina i Branko mire nakon svađe. To je jedini primjer gdje se prva i treća tema povezuju na sličan način na koji se tijekom filma povezuju prva i druga tema, pri čemu je skladateljev možebitan cilj bio naglašavanje poante filma koji je pri kraju - ljubav između dvaju glavnih likova, Marine i Branka, unatoč svemu (Paulus, 2002).

Glembajevi (1988.)

Već sâm naslovni motiv u *Glembajevima* (1988.) Antuna Vrdoljaka sublimira u sebi dva stoljeća gomilanja bogatstva, hladnokrvnog transformiranja ljudske krvi u zlato i iluziju dostojanstvenog života obitelji ogrezle u zločin i nemoral, kako primjećuje Velimir Cindrić (2008), ističući da se Dedićevo majstorsko praćenje Krležina književnog predloška, koje ide znatno dalje od pukog razumijevanja teksta te gotovo ispisuje nove stranice, može uočiti već u uvodnoj glazbi. U svoj raskoši i širini teme nepogrešivo se osjeća gorčina i teški jamb zločina, jedinoga smisla tog prosperiteta. On postaje bit glembajevske krvi, njihov temeljni nagon i urođeni motiv života. Maestralni Valse triste tu nas vraća u predratnu 1913, u palaču Ignjata Glembaja, gdje se, uz zvuke valcera, evocira prošlost, dok se, u znaku prividno solidna blagostanja, opraštaju gosti. U središtu svega toga stoji Leone, čija se svjetlina venecijanske krvi ogleda u liku Beatrice (Beatrix), ali koji se istovremeno ne može osloboditi otrova glembajevske krvi. Savršen je to format za Dedićev umjetnički svijet što vječno bježi od jednostavnosti i u svemu dobrome traži navještaj tame, a u gorčini naznake slada. (Cindrić, 2008). U Vrdoljakovu filmskom izrazu najpoznatije Krležine drame, glazba je od one vrste u kojoj skladatelj već na početku naznačuje stil koji će pratiti filmsku sliku (Paulus, 2002). U njoj ima dosta elemenata takozvane „suvremene“ glazbe, što je vidljivo iz proširenog tonaliteta, nemelodičnosti i kvartnih akorda, no koja unatoč tome uspijeva uvjeriti gledatelja u vlastitu baroknost, zahvaljujući ponajprije pomoći nekih skladateljskih tehnika, kao što su imitacije fugata, melodijski ukrasi te inzistiranje na dojmu zvukovne komornosti. Paulus (2002) uočava da glazbeni uvod u film, s naročito ekspanzivnom prvom temom obučenom u raskošno ruho gudača i puhača, te njoj suprotnom, lirski razigranom drugom temom u komornoj ali zvonkoj glasovirskoj izvedbi, sugestivno upućuje na žanrovsku orijentaciju filma. S jedne strane, bogat zvuk orkestra s osobito istaknutom toplom bojom gudača prve teme u molskom tonalitetu i mozartovsko-requiemskog ugođaja, najavljuju priču o prošlim i budućim tragedijama, kao i konture radnje smještene u raskošan interijer, kostimografska rješenja, pa čak i smještaj glumaca u kadru. Komornost druge teme, s pomoću zvonkog glasovirskog zvuka, svojom lepršavošću najavljuje Leonea Glembaja, koji kao odrastao čovjek ne može zaboraviti neke trenutke svojeg djetinjstva. Iako uvodna glazba *Glembajevih* naznačuje opću atmosferu i pojedinačne filmske elemente, ona ne donosi splet najvažnijih filmskih tema, no to ne znači da se Dedić odrekao lajtmotiva, naprotiv. Odmah na početku filma donosi se nekoliko tema koje glazbeno definiraju glavne likove, od kojih svaka nosi vlastite specifičnosti. Leoneov je lik Dedić glazbeno nastojao sagledati s više aspekata, no nekoliko tema, premda su različite, odlikuje slična „ravnodušna“ ugođajnost. Stanje duha mladog Leonea, koji jedanaest godina nakon majčine smrti dolazi u Zagreb, glazbeno je dočarano melodijom solo violine, specifične, složene intervalski, uz pratnju

kvartnih akorda u gudačima. Njezina „uglata“ ljepota, neobična liričnost i jednostavna ritmika već pri prvom Leoneovu pojavljivanju – kada se kočijom vozi kroz Zagreb – daju naslutiti da nešto nije u redu s likom kojeg predstavlja. Druga je Leoneova tema vezana za njegova sjećanja na prošlost koja graniče s halucinacijama; u tom glazbenom odlomku Dedić poseže za idejom stvaranja statičnog zvuka u kojem glasovir, kao noseći instrument navedene statike, izvodi akordičke figuracije. Pritom bitonalitetno dodirivanje glasovirskih akorda, uz tipičnu ritmizaciju, ostavlja dojam zvuka zvona u daljini, koje kao da odbrojava nečiji odlazak na posljednje počivalište. Leoneova sjećanja i halucinacije obilježava još jedna tema, koja pomalo podsjeća na temu njegova dolaska u Zagreb jer je podjednako ritmički jednostavna, podjednako nemelodijski složena te jednako tako ističe disonantne karakteristike pojedinih intervala. Tema sestre Angelike na neki način također pripada skupini Leoneovih tema jer se pojavljuje svaki put kada su Angelika i Leone zajedno, kada on naglas kontemplira o njezinoj ljepoti ili ju samo požudno promatra. Vehementnost je njegovih osjećaja glazbeno opisana kvazi baroknim melodijskim kretanjem: melodijom punom ukrasa, skladateljevim poigravanjem s pikardijskom tercom i povremenim sniženjem drugog stupnja, kao i stvaranjem dojma sekvence, iako prave sekvence nema. Gudački je ansambl također u funkciji naglašavanja cjelokupnog baroknog izričaja. S druge strane, jasne tonalitetne funkcije, šarolika ritmika, topao zvuk gudača u relativno niskom registru te dojam opetovanog niza nja do konačnog susreta s tonikom upućuju na to da je Angelikina tema nastala na zasadama romantizma, a ne baroka. Stoga je susret romantizma i baroka kod Dedića samo još jedna glazbeno-stilska potvrda višestrukog identiteta teme koja se tek pojednostavnjeno može nazvati Angelikinom temom. Lik je barunice Castelli glazbeno pak uokviren prvim stavkom Beethovenove *Sonate quasi una fantasia* (poznatije kao *Mjesečeva sonata*). Premda se intencija da se temom jednog klasičnog skladatelja prikaže lik žene zavodnice, usto nekadašnje prostitutke koja se s ulice uspjela probiti do kuće bogataša, može činiti previše nasilnom, taj je stavak, oblikovan na način teme s varijacijama, idealan za to da se citirana tema permutira s otkrivanjem pravih pokretačkih ambicija lika kojeg predstavlja. Beethovenova se tema samo jednom izvodi onako kako je izvorno napisana. Kako film odmiče, odvajanje melodije od harmonije postaje sve očitije, da bi vrhunac transformacije ta tema doživjela u trenutku baruničine smrti, kada biva krajnje iskrivljena i u potpunij suprotnosti s izvornim prvim stavkom Beethovenove *Sonate quasi una fantasia* (Paulus, 2002). Iako su funkcije popratne filmske glazbe mnogostruke, te se ne može smatrati da ijedna od njih mora obvezno biti ostvarena u svakom pojedinačnom slučaju, nego ih se većina ostvaruje prigodno, kako ističe Hrvoje Turković (2020), primjetno je da je Dedić u studioznom pristupu partituri *Glembajevih* ostvario *de facto* sve funkcije filmske glazbe koje navodi Kathryn Kalinak (2010): približno označavanje mjesta i vremena radnje; oblikovanje raspoloženja i atmosfere; privlačenje pozornosti na ono što je u kadru i izvan njega, razjašnjavajući na taj način

elemente zapleta i napredovanja pripovijedanja; nagoviještanje razvoja pripovijesti i pridonošenje načinu gledateljske reakcije na to; pružanje uvida u psihologiju karaktera likova; razjašnjavanje motivacije likova i njihova načina razmišljanja; pridonošenje stvaranju emocija podjednako kod likova i kod gledatelja; te, dakako, oblikovanje gledateljske percepcije.

Donator (1989.)

Film *Donator* (1989.) Veljka Bulajića donosi priču o ustrajnoj potrazi Gestapa za vrijednom zbirkom umjetničkih slika glasovitog francuskog kolekcionara koju je naslijedio mladi beogradski Židov Erih Šlomović, a koji se od nacističkih progona sklonio u jedno srbijansko selo u kojem je njegova majka uspjela sakriti umjetnine koje su nakon rata dospjele u Narodni muzej u Beogradu. Film obiluje temama, no one su uglavnom općenite naravi, a ako koja od njih i jest vezana za filmski lik, tada je lik kojeg predstavlja u pravilu sporedan (Paulus, 2002). Jednako tako, akcijski su prizori potpuno neovisni o tematskom radu. Budući da je za njih neprikladna raspjevana ili tužna lirika Dedićevih tema, u njima skladatelj poseže za glazbenim filmskim standardima, pokazujući da mu oni nisu nepoznati i da se njima zna efektno služiti. Harmonijski je jezik, kao i u ostalim Dedićevim djelima, posve jednostavan, a mjestimična posezanja za disonantnijim zvukom tritonusa, sudara i *clustera* nisu oblik povlađivanja suvremenijem tipu glazbe, nego su rezultat poznavanja i uporabe standarda. Trodijelnost se filmske fabule samo djelomično odražava u strukturi glazbene partiture jer je skladatelj više pozornosti usmjerio na često izmjenjivanje sadašnjih i prošlih događaja unutar dvaju različitih mjesta radnje - Pariza i Beograda. Stoga se može govoriti o „francuskoj“ i „balkanskoj“ popratnoj glazbi, premda je osnovna trodijelnost primjetna i unutar takve skladateljske koncepcije. Uvodni je dio obilježen glazbom sa špice, odnosno njezinom prvom i drugom temom. Zvuk klasičnog simfonijskog orkestra koji donosi dvije „raspjevane“ teme jasnih harmonijskih oznaka već u špici najavljuje raskošan glazbeni oblik cijele partiture (Paulus, 2002). Dedić i tu poštuje načela zaokružene melodijske strukture – dužinu, fluidnost i ekspresivnost melodijskih linija s vrhuncem pri njihovu kraju – kao preduvjeta emotivnog odgovora recipijenata (Copland, 2002). Iako su obje teme izrazito pjevne, prva je nešto dramatičnija, ali njezina dramatičnost ne proizlazi iz njezine moguće energičnosti ili naglašene ritmike, nego je ona tek ogledalo one „sudbinske“ tuge koja je i inače karakteristična za Dedićev opus (Paulus, 2002). Glazbena se građa prve teme temelji na nizanju fraza, a temelj je svake fraze isti motiv, kojem je u svakoj novoj frazi nešto promijenjeno ili dodano. Druga je tema pjevna poput prve, no nema onu nepravilnost i dozu „sudbinskog“ karakterističnih za prvu temu, zbog čega

se njezina lirika doima iskrenije i jednostavnije. Paulus (2002) naglašava i to da se, iako očigledno glavna, prva tema tijekom filma nikada ne odvajava od druge, nego se uvijek javlja u okviru glazbenog broja predstavljenog u špici, gdje je jednako čvrsto predstavljen spoj prva tema – druga tema. Za razliku od prve teme, druga je tema daleko samostaljnija, te se tijekom pojavljivanja u drugim scenama mijenja i instrumentacijski i tonalitetno. U središnjem se dijelu filma pojavljuje i valcer, čija je glavna funkcija stvaranje ugođaja francuskog miljea. Valcer je skladan na najjednostavniji način, uz korištenje nekih tipičnosti „francuske“ glazbe poput izbora harmonike i njezina svirača koji se povremeno „skliže“ s jednog tona na drugi kako bi stvorio dojam improvizacije (Paulus, 2002).

Stela (1990.)

Film *Stela* (1990.) Petra Krelje pripada žanru socijalne drame s primjesama trilera i filma ceste, a govori o mladoj, društveno neprilagođenoj i vrlo senzibilnoj djevojci koja bježi od poremećene obiteljske situacije, prihvaćajući pomoć susretljivog socijalnog radnika s kojim se i zbližava dok ju prati u dom na Cresu, kamo biva premještena zbog svoje neukrotivosti. Djelo je prepuno glazbenih tema, no samo se rijetke među njima ponašaju poput glavnih tema s lajtmotivskim karakteristikama (Paulus, 2002). Većina njih su tek sporedne i služe jedino obilježavanju pojedinih situacija. Prva i najekspozitivnija tema jest tema Stelina dečka Žica. Predstavljena je odmah na početku filmske špice i gledatelju lako ulazi u uho, ali ne zbog iznimne melodičnosti, nego zbog specifičnog kvazi folklornog „vijuganja“ cijevi sopran saksofona. Suprotnost su takvoj specifičnoj lirici melodije gudački akordi pratnje koji u sebi nose elemente tragične dramatike. Iako bi dramatika i lirika trebale biti oprečni pojmovi, u slučaju Žicove teme granice između dramatskog i lirskog nestaju; no istodobno se stvara svojevrsna napetost između lirskih i dramatskih komponenata teme: melodije i pratnje, linijskog i harmonijskog kretanja, melodike i ritmike. Paulus (2002) pojašnjava kako se Žicova tema prenosi iz scene u scenu načelom doslovnog ponavljanja, no s obzirom na to da njezina neobičnost posve zaokuplja pažnju, ta je tema zanimljiva bez izmjene ijednog tona. Time se pretvara u konstantu glazbenog segmenta filma, i zbog toga njezina jedina transformacija na kraju filma (promjenom instrumentacije, ubrzanjem tempa i promjenom slijeda intervala) djeluje zapanjujuće. S druge strane, ljubavna je tema Mate i Stele široko melodična, raspjevana te nosi u sebi jednu osobitost; naime, skladatelj ju isprva povjerava čembalu, čija posebna boja stvara dojam da temu prvi put izvodi neki trzalački instrument, a ne instrument s tipkama. Poslije njezinu širinu i raspjevanost dočarava glasovir, zatim viola, solo violončelo i solo violina, da bi ju pred kraj filma,

opisujući bespomoćni usporeni pad mrtve Stele, ponovo izvodilo čembalo. Taj je put tema za nijansu izmijenjena silaznim pomakom umjesto izvornog uzlaznog pomaka na kraju fraze, ali dovoljno da naznači tanku granicu koja dijeli život od smrti (Paulus, 2002).

Zaključak

Na temelju pregleda glazbenih analiza pet žanrovski različitih filmova može se zaključiti da su Dedićevi postulati u pristupu filmskoj glazbi jednostavan harmonijski jezik, pjevnost i jednostavnost melodijskih linija te tematska i instrumentacijska slojevitost. No, dok je jednostavnost harmonije zajednička svim spomenutim filmovima, na njihove žanrovske, sadržajne, vremenske, protagonističke i druge odrednice – kao neke od temeljnih funkcija filmske glazbe – upućuje skladateljeva istančanost u strukturiranju melodija, tema, boja i instrumentacije, a nerijetko i izbor glazbenih stilova. Za *Vlak u snijegu* karakteristične su melodijska pamtljivost i pjevnost te instrumentacijska monumentalnost i efektnost; baš kao i kombinacija konvencionalnog i nekonvencionalnog pristupa glavnoj temi, koju s jedne strane obilježava komunikativnost spram uzrasta kojem je namijenjena, a s druge strane ne odviše brojni pokazatelji koji bi upućivali na činjenicu da je riječ o dječjem filmu, koji usto ima dodirnih točaka sa žanrom filmskog mjuzikla. Film *Vlakom prema jugu* odlikuje se svojevrsnim minimalizmom, koji se na melodijskom planu očituje u posvemašnjoj jednostavnosti, na tematskom planu u postojanju svega triju tema, a na instrumentacijskom planu u višeslojnoj jednobojnosti, postignutoj izborom gitare kao središnjeg instrumenta te violončela i tambure kao sekundarnih, no koloristički sličnih glazbenih pratitelja. *Glembajevi* se sastoje od kombinacije elemenata suvremene, barokne i romantičke glazbe, upućujući sugestivnom instrumentacijom na žanrovsku orijentaciju filma, kao i tematskom dramatičnošću, odnosno liričnošću, na glavne konture karaktera likova. Za *Donatora* su karakteristični brojnost tema (iako uglavnom općenite naravi), melodijska pjevnost te instrumentacijska raskošnost i prepoznatljivost „francuskih“ i „balkanskih“ glazbenih obilježja. *Stela* se sastoji od mnoštva tema, no među njima su rijetke one koje bi se mogle smatrati glavnima; većina ih je tek sporedna i u funkciji obilježavanja pojedinih situacija, pri čemu je stupanj njihove (ne)melodioznosti i instrumentacijske (ne)fluidnosti u uskoj vezi sa situacijskim kontekstom, odnosno s karakternim okvirom likova.

Literatura

1. Ajanović-Malinar, I. (1993). *Dedić, Arsen*. Hrvatski biografski leksikon. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4445> (pristupljeno 27. lipnja 2025.)
2. Bukovčan, M. (2004). *Arsen Dedić – čovjek kao ja*. Dokumentarni film. Hrvatska radio televizija. Zagreb.
3. Cindrić, V. (2008). Slikarski pogled na ekran. *Vijenac* 380. Zagreb. <https://www.matica.hr/vijenac/380/slikarski-pogled-na-ekran-4211> (pristupljeno 27. lipnja 2025.)
4. Copland, A. (2002). *What to Listen for in Music*. Signet Classic. New York.
5. *Enciklopedija klasične glazbe i glazbala: Od orgulja do gitare*. 2007. Ur. Dearing, Robert. Znanje. Zagreb.
6. Gall, Z. (2020). *Arsen: Čovjek kao on*. Media bar. Zagreb.
7. Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. New York.
8. Kos-Lajtman, A., Štefanec Latin, P. (2023). Umjetnički rad Arsena Dedića namijenjen djeci. *Zbornik radova Djetinjstvo jučer, danas, sutra*. Ur. Jurčević Lozanić, A., Rogulj, E., Nemet, B. Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Petrinja.
9. Paulus, I. (2002). *Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*. Hrvatsko muzikološko društvo – Hrvatski filmski savez. Zagreb.
10. Paulus, I. (2008). Iz riznice plodnog majstora. *Filmovi.hr*. <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&cid=284> (pristupljeno 27. lipnja 2025.)
11. Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997*. Nakladni zavod Globus. Zagreb.
12. Traube, C. (2004). *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*. Thesis. McGill University – Faculty of Music. Montreal. 2–3 str.
13. Turković, H. (2020). *Rasprava o popratnoj filmskoj glazbi*. Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu – Hrvatska sveučilišna naklada. Zagreb.

Izvori

1. *Donator*. 1989. Rež. Bulajić, Veljko. Jadran film – Meteor film. Zagreb.
2. *Glembajevi*. 1988. Rež. Vrdoljak, Antun. Jadran film – Televizija Zagreb. Zagreb.
3. *Stela*. 1990. Rež. Krelja, Petar. Urania film – Avala film. Zagreb – Beograd.
4. *Vlak u snijegu*. 1976. Rež. Relja, Mate. Croatia film. Zagreb.
5. *Vlakom prema jugu*. 1981. Rež. Krelja, Petar. Zagreb film – Kinematografi Zagreb. Zagreb.

SOME FEATURES OF FILM MUSIC BY ARSEN DEDIĆ

Abstract

Arsen Dedić composed around eighty pieces for short, medium-length, feature, and documentary films, as well as television series and mini-series, and this paper focuses on his work in feature film production. In order to demonstrate the functionality and breadth of composer's techniques, five films have been selected for analysis—the children's film Train in the Snow (Vlak u snijegu, 1976), the comedy-drama Southbound Train (Vlakom prema jugu, 1981), the dramatic thriller The Glembays (Glembajevi, 1988), the war film Donor (Donator, 1989), and the social drama Stela (Stela, 1990)—which are, due to their genre diversity, suitable for examining the main characteristics of their musical dimension. The methodological approach includes the thematic features of the music, the choice of musical forms and styles, and the manner in which musical elements are used (particularly melody, harmony, tonality, timbre, and instrumentation). An overview of the musical analyses shows that Dedić's film music is characterised by thematic diversity (themes vary in number as well as in whether they are linked to characters, situations, or general concepts), the lyricism and simplicity of melodic lines, straightforward harmonic language, evocative sound, layering of instruments, and stylistic variety (elements of contemporary, Baroque, Romantic, French, Balkan, and other musical idioms). With these qualities in the said films, Dedić brings closer the setting in terms of time and place, defines the atmosphere, sketches character traits, highlights what is essential both within and beyond the frame, foreshadows the narrative line, shapes the viewer's perception, and more—thus skilfully achieving some of the main functions of film music.

Key words: *Arsen Dedić, film music, thematic features, musical elements, musical forms and styles*