

**INOZEMNO ISKUSTVO ALFIJA KABILJA:  
GLAZBA FILMOVA LETAČI VISOKOG NEBA I ŠKARE**

IRENA PAULUS

*Umjetnička škola Franje Lučića  
Slavka Kolara 39,  
10410 VELIKA GORICA*

UDK/UDC: 78.791.43 Kabiljo

Stručni članak/Expert Paper  
Primljeno/Received: 9. 4. 2008.  
Prihvaćeno/Accepted: 12. 4. 2010.

*Nacrtak*

Esej se bavi dvjema partiturama Alfija Kabilja skladanima za strane filmove: glazbom za filmove *Letači visokog neba* (*Sky Bandits / Gunbus*) iz 1986. i *Škare* (*The Final Instinct / Scissors*) iz 1991. godine. U filmu *Gunbus* amaterstvo se osjećalo na svakom planu, ali Kabiljo je zanemario nedostatke te je stvorio partituru koja po mnogo čemu nadmašuje kvalitetu

vizualnog i sadržajnog rješenja. U neobičnom *horror*-psihološkom trileru *Škare*, temelj partiture je valcer za lutke, mali vergl zamišljen bitonalitetno. Iz bitonaliteta je skladatelj mogao krenuti u bilo kojem smjeru — i tonalitetnom i atonalitetnom. Kabiljo je izabrao oboje, ali s obzirom na filmski sadržaj, više se zadržavao u području proširenog tonaliteta.

Poznat kao »šansonijer«, Alfi Kabiljo se proslavio i kao skladatelj mjuzikla (među kojima je nezaobilazna *Jalta, Jalta* na tekst Milana Grgića), a početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća (zahvaljujući Kruni Heideru, tada direktoru FAS-filma, koji ga je upoznao s Lordanom Zafranovićem) počeo se baviti filmskom glazbom. *Seljačka buna 1573.* (1975., Vatroslav Mimica), *Kužiš stari moj* (1972., Vanča Kljaković), *Okupacija u 26 slika* (1978., Lordan Zafranović) i *Pad Italije* (1981., Lordan Zafranović) samo su neka uporišta u njegovoj filmskoj karijeri. Međutim, nakon autorskog koncerta, radio-emisija i brojnih napisa o njegovoj glazbi i životnom putu, održanih 2006. godine povodom njegovog sedamdesetog

rodendana (rođen je 22. prosinca 1935.), vidjelo se da se malo zna o njegovom sudjelovanju u inozemnim filmskim projektima. Kabiljo je, naime, tijekom osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. st. skladao za osam filmova stranih produkcija.

U svijet stranog filma zakoračio je sasvim svjestan otežavajućih okolnosti. Znao je da su američki filmski skladatelji neskloni europskim, da su holivudski skladateljski krugovi zatvoreni i da je u njih teško prodrijeti, znao je da je svakom skladatelju suđeno da ga filmaši »pospreme« u određeni pretinac vezan uz žanr. No Kabiljo je, putujući po svijetu, sklopio brojna poznanstva — između ostalih, upoznao je Johna Williama, Davida Raksina, Christophera Stonea, Jerryja Goldsmitha, Joela Goldsmitha te druge filmske i televizijske skladatelje. Također je upoznao neke producente, što je za razvoj njegove inozemne karijere bilo važno. Godine 1985. pozvan je da napiše glazbu za film *Gym Kata* studija Metro Goldwyn Mayer, te je još iste godine skladao, aranžirao i glazbeno uredio film *Transylvania* redatelja Rudyja de Luce. Godinu dana kasnije, 1986., Kabiljo oblikuje i partituru filma *Letači visokog neba* (*Sky Bandits*), čiji je naslov za američko tržište glasilo *Gunbus*.

### **Letači visokog neba ili skladatelj u nezavidnoj situaciji**

Tijekom pokušaja da orobe banku, dva su kauboja, Luke i Barney, uhvaćena i otjerana u Europu da se zajedno s Englezima bore protiv Nijemaca. U jeku je Prvi svjetski rat. Praveći se važni, tvrde da znaju upravljati avionom, dapače, oklade se u to. Tako sjedaju u engleski avion *Gunbus* i doista uspiju poletjeti. No završe u drugoj vojnoj bazi čiji je zapovjednik odlučan da sruši njemački avion — *zeppelin*.

Jedan je slučajni gledatelj na internetu s pravom zabilježio da »priča skače iz Divljeg zapada u Prvi svjetski rat bez ikakvog posebnog objašnjenja pa, prije nego se snađemo, junaci lete u avionima i bore se protiv njemačkog zrakoplovstva (unatoč tomu što ne znaju upravljati zrakoplovom). Prema kraju, film je još luckastiji...«<sup>1</sup>

Doista, film se doima poput amaterskog pokušaja u kojemu su čak i nagomilani klišeji posve nefunkcionalni. Ni pojava Nicholasa Lyndhursta u sporednoj ulozi (TV serija *Mucke*), pa niti režija Zorana Perišića koji se proslavio kao majstor vizualnih efekata u filmu *Superman*, nisu ga uspjeli »spasiti«. Scenarij je gotovo sasvim besmislen, gluma je loša (u naslovnim ulogama pojavljuju se Scott McGinnis i Jeff Osterhage), režija i montaža su nespretne, a specijalni efekti također su vrlo loši.

U ovakvo je okružje dospio Alfi Kabiljo. Skladatelju je vjerojatno bilo teško snaći se, ali *Gunbus* je bio rijetka prilika za nekoga tko se probijao u »vanjski« svijet. Zanemarivši nedostatke, Kabiljo je krenuo skladati.

<sup>1</sup> [www.us.imdb.com/title/tt0091963/usercomments](http://www.us.imdb.com/title/tt0091963/usercomments) (URL pregledan 2. lipnja 2006.).

### *Teme i atonalitetnost*

Kabiljo je za *Gunbus* skladao »holivudski«, koristeći se kombinacijom nekoliko elemenata. Brzi motiv gudača i široku temu limenih puhača u prirodnom molu upotrijebio je kao pokretače za uvodnu scenu bijega dvojice kauboja pred potjerom. Ako je film ostavljao sumnje, glazba je bila jasna: s nekoliko jednostavnih poteza uspostavljena je glazbena atmosfera Divljeg Zapada. Doduše, skladatelj nije imao priliku razviti niti razraditi glazbu za špicu, ali jedino što je mogao je i učinio: reminiscentno ju je ponovio na kraju filma, gdje se radnja — ponovno bez objašnjenja — vraća na Divlji Zapad.

Opći koncept, kao i filmski detalji otežavali su skladanje. No Kabiljo se trudio da barem nekim glazbenim putokazima usmjeri priču. Prva pojava malog vojničkog aviona iz Prvog svjetskog rata, *Gunbusa*, označena je glazbenim brojem koji funkcionira kao *leitmotiv*. Tema *Gunbusa* postat će glavnom temom partiture, a uglavnom će služiti za pokazivanje da je avion u zraku i da njime upravljaju junaci. No skladatelj će se ponekad poigrati temom, mijenjajući njezinu instrumentaciju, pa će u jednoj sceni upotrijebiti preparirani glasovir, podsjećajući blago na zvuk rasklimanih pijanina iz američkih *saloona*.

Također, promjene teme slijede zbivanja u priči. Za neke ju je prilike trebalo ubrzati — na primjer, kada Barney gotovo ispadne iz aviona ali se ipak uspijeva vratiti u sjedište. Za neke događaje (poput Biggsovog pogreba) skladatelj je iz dura premješta u molski tonalitet. No ovakva priča — unatoč svim nespretnostima — mora završiti pozitivno, pa ponavljanje *Gunbus*-teme i teme Divljeg zapada iz špice, označava pompozni, pozitivni završetak.

U partituri se pojavljuje još nekoliko *leitmotiva*. To su: tema koja sličí engleskoj himni a pripisuje se drugom savezničkom taboru te ljubavna tema koja je od svih *leitmotiva* korištena najnespretnije — kao očiti, sladunjavi kliše u potpuno nerazrađenoj ljubavnoj priči.

No Alfi Kabiljo nije skladatelj koji se rado prepušta jednom glazbenom govoru. Holivudski stil mu je odgovarao, a odgovarao je i filmskom sadržaju — međutim, neke scene zahtijevale su drukčiju glazbu. Iz hrvatskih je partitura znano da Kabiljo rado proširuje tonalitet, pa i istupa u atonalitetnost. Od toga nije odustao ni u filmu *Letaci visokog neba*.

Neprijateljski *zeppelin* bio je prilika, pa je za tu letjelicu neobičnog oblika i čudnih pomoćnih aparata promijenio glazbeni jezik. Jedan malen ali efektan motiv dovoljan mu je kao glazbena oznaka uz pomoć koje će graditi cijele odlomke u proširenom tonalitetu. Razrada malih motiva pokazat će se zahvalnijom od postupanja s dugačkim temama koje je lako prepoznati. Zbog tonaliteta i tipičnog zvuka koji je bio tražen od producenata, tema *Gunbusa*, ljubavna tema, saveznička tema i tema Divljeg Zapada manje-više funkcioniraju po principima provjerenih standarda. No motiv uz pomoć kojeg Kabiljo stupa na rub tonaliteta, omogućava težu prepoznatljivost, stvaranje općenitijeg tmurnog i prijetećeg dojma, ali i gradnju glazbenih odlomaka koji se lakše vežu uz zbivanja u prizoru. Zato je bilo moguće

iskoristiti varijantu tog motiva i upotrijebiti je u uvodnom dijelu filma koji se odvija na Divljem Zapadu. Također je teža prepoznatljivost motiva omogućila Kabilju da u nekim prizorima sličnog sadržaja upotrijebi istu glazbu, a da gledatelj, obuzet scenom, ne prepozna doslovno glazbeno ponavljanje.

### *Glazba spašava film?*

Glazba mnogo govori, glazba čak nastoji »spasiti« film od loše glume, neobjašnjenih prostornih skokova i usmjeriti dezorijentiranog gledatelja na pojedine važnije predmete kao što je vojni avion Gunbus, ili neprijateljski *zeppelin*, ili na pojedina važnija mjesta kao što je saveznički tabor. Doista, Kabiljo spašava što se spasiti dade, ali nije svemoguć. Zato pojedini glazbeni klišeji — poput ljubavne teme — ne funkcioniraju.

Možda je redatelj Perišić upravo računao na glazbu, nadajući se da će Kabiljo spasiti film kao što je to uspjelo Johnu Williamsu u prvom nastavku *Ratova zvijezda*. No Perišićevom filmu nedostaje entuzijizam i ozbiljniji pristup produkciji. Glazba to nije uspjela nadoknaditi, ali je skladateljev trud zamijećen. Naime, Kabiljova je partitura objavljena na slavljeničkom albumu *25th Anniversary Edition* izdavačke kuće Varèse Sarabande, gdje ponosno stoji uz imena Ericha Wolfganga Korngolda, Johna Williamsa, Jerryja Goldsmitha, Henryja Mancinija i drugih. Glazba je kvalitetom nadmašila film, a to je doista rijetkost.

### *Neobičan zadatak: Škare*

Početak devedesetih godina dvadesetog stoljeća Alfi Kabiljo je napisao glazbu za film *Škare (Scissors)* redatelja Franka de Felitte (1991.). Ovaj put nije bio pozvan, nego je sudjelovao na natječaju (na natječaj su se prijavili brojni poznati skladatelji, ali ga je »osvojio« Kabiljo zahvaljujući demo-snimci koja se svidjela producentima). Film je za europsko tržište naslovljen *The Final Instinct*. Zanimljivo je da je to bio jedan od ranih filmova Sharon Stone koja će sljedeće, 1992. godine, snimiti film *The Basic Instinct (Sirove strasti)*. Slučajnost je (ili možda nije?) da taj naslov podsjeća na europski naslov filma Franka de Felitte, neobičan i klaustrofobičan *The Final Instinct*.

Priča govori o šizofreničkoj djevojci Angie, čiji je hobi, skupljanje lutaka, gotovo preraslo u opsesiju. Nezaposlena je, ali redovito posjećuje psihijatra. Jednoga dana, u dizalu je napada riđobradi čovjek i zamalo siluje, a Angie se spašava zahvaljujući škarama koje je netom kupila. Pomogao joj je i susjed koji ju je izbezumljenu pronašao u dizalu te ju je odveo u svoj stan da se smiri. Tako Angie upoznaje susjeda Alexa Morgana i njegovog brata Colea. Obojica pokazuju zanimanje za nju, no Cole, koji je vezan uz invalidska kolica, nasilan je i ciničan, dok je Alex pažljiv i strpljiv. Angieno stanje je vrlo ozbiljno: čini se da izmišlja

kada tvrdi da ju je netko i u kinu pokušao napasti, ali kada odjednom nestane, Alex se zabrine. Angie se, zapravo, našla usred spletkе svog psihijatra, dr. Stephena Cartera. Zatvorena u neobično uređenom stanu navodnog poslodavca, Angie otkriva da ne može izaći i da u spavaćoj sobi leži ubijeni Richard Bailey.

Odlučan da joj pripiše ubojstvo koje je počinio, dr. Carter se igra njezinom ranjivom psihom: podsjeća je na djetinjstvo, navodi je da misli kako lutke razgovaraju s njom, prikazuje joj snimke nje same zatvorene u bizarnom prostoru, te pretvara ubijenog Baileya u degutantnu lutku koja sliči njezinom ocu i njezinom silovatelju. Naposljetku, premda hipnotizirana i sasvim izvan sebe, Angie nekako nalazi izlaz, ostavljajući psihijatra i njegovu ženu u istoj stupici koju su postavili njoj.

### *Bitonalitetni valcer*

Sadržaj se otvara u nizu smjerova i povezuje različite žanrove (triler, horor i psihološki film) te suprotne i bliske elemente (realno-nadrealno, ljubav-nasilje, ubojstvo-psihologija). Paralelno, temelj partiture je valcer za lutke skladan bitonalitetno. Bitonalitetnošću se ističu filmske suprotnosti kao i Angieno psihičko stanje (»normalna« Angie i opsjednuta Angie). Zbog toga, glazba za špicu nije uobičajena veličanstvena najavnica, nego podsjeća na mehaničke igračke poput glazbenih kutijica i lutaka na baterije. Sve su te asocijacije važne, jer Angie je vezana uz lutke i jer će lutke i muzičke kutijice odigrati važnu ulogu u noćnoj mori koju joj je pripremio psihijatar. Osim toga, valcer uvodi u opsesije koje vladaju filmom — od Angiene opsesije lutkama, čovjekom s riđom bradom i škarama, preko Coleove opsesije s Angie, do opsesije samog psihijatra da gurne Angie u potpuno ludilo.

Zanimljivo je da mehanizirani valcer nikada nije dio prizora. To je glazba koja će, možda, u jednom trenutku nastati iz prizorne, čujne glazbe za muzičke kutijice, ali će uvijek zadržati unutarnji dojam da odražava stanje duha, koje i sâm film gura u stanje karikature. No premda je valcer očito dodana glazba, doživljava se suprotno, kao da je sastavni dio prizora. Upornost kružnog kretanja i banalna izvedba povezuju taj vergl s mehaniziranošću lutaka i muzičkih kutijica te navode gledatelja da ga doživi kao dio Angienog ispaćenog uma. To je onirična glazba, glazba koja se vrti u glavi, koja pripada djevojčinom djetinjstvu i koja je proganja kao što je proganjaju predmeti i slike iz prošlosti. Ona je, naime, u stanju projicirati oživljavanje lutke sa svinjskom glavom, mačkin glas kao sveprisutnost kojoj se ne može doskočiti, te silovatelja kojega vidi u svakome čovjeku s riđom bradom.

Pozicija karikiranog valcera središnja je, i od nje je skladatelj — budući da se koristio istodobnošću tonaliteta — mogao krenuti u bilo kojem smjeru — i tonalitetnom i atonalitetnom. Kabiljo je izabrao oboje, ali s obzirom na filmski sadržaj, više se zadržavao u području proširenog tonaliteta koji ga je preko rastućih *clustera*, *glissanda*, sukobljenih registara, aleatoričkih odlomaka, kružnih motiva i

cijelog niza drugih postupaka, odveo na put naglašavanja Angienog psihičkog stanja, orijentacije filma prema nadrealnom i isticanja pojedinih opasnih situacija. Zanimljivo je da unutar vrlo gustog tkiva kojim dominiraju gudači, ali u kojemu i puhači imaju nemalu ulogu, »izviruju« neki motivi čije se zvučanje, nakon pozornog slušanja, prepoznaje kao konstantno, pa čak i označiteljsko. Na primjer, ista/slična glazba prati napade na Angie: napad u dizalu, prepoznavanje silovatelja u Alexovom prijatelju Franku te napad u kinu. Kada se ta glazba uspoređuje s glazbom za lutke, primijetit će se tanka nit koja ih povezuje: avangardni zvuk je žestok, ali njegova kolebljivost podsjeća na bitonalitetnost valcera.

### *Složenost partiture*

Kao što glazba za napade ili valcer za lutke funkcioniraju na općenitoj razini, koja više odaje način skladanja i skladateljevo razmišljanje o filmu nego što prati konkretne prizore, tako se i kratki, sekventno postavljeni kromatski motiv također teže prepoznaje kao *leitmotiv*. U sceni pokušaja silovanja, u sceni u kojoj portir otvara vrata njezinog stana, te u sceni u kojoj Angie vidi nepokretnog susjeda da hoda, taj se motiv čuje samo kao jedan od brojnih elemenata složenog tkiva. Na isti način Kabiljo postupa gotovo u cijeloj partituri. Stvarajući ugodaj, a ne označiteljska uporišta, on se poigrava s pojedinim, najčešće kromatiziranim motivima koje uklapa u tkivo neobične gustoće.

Jedan je od njih vezan uz zbivanja u klaustrofobičnom stanu — no i taj se prepoznaje kao ugodajnost, kao dio glazbe koja na sve moguće načine napada gledateljeva osjetila, a ne kao glazba koja obilježava paniku kada Angie shvati da je zaključana, kada pokušava vranu pretvoriti u goluba pismonošu te kada ugleda potpuno irealnu sliku mrtvaca za stolom na kojemu je servirana mrtva ptica.

Zbog snažnog isticanja kromatike, ali i zbog relativne neodređenosti u odnosu prema sadržaju, glazbeni se motivi čine međusobno srodnim. Ta ih srodnost vodi prema karikiranom valceru, u kojem sukobljavanje tonaliteta uzrokuje intervalske sudare, dakle kromatiku u vertikali. U svemu tome je zanimljivo da Kabiljo, inače poznati melodičar, izbjegava melodiju gotovo pod svaku cijenu. Kada se radi o valceru, skriva je u sudaru tonaliteta, a kada se radi o popratnoj glazbi, pa čak i istaknutijim motivima i temama, koristi se unutar harmonijskog konteksta kromatikom koju, u ponekim slučajevima, kombinira s velikim intervalskim skokovima. Rezultat je neprimjetno gomilanje glazbenih elemenata: upravo kada se gledatelju/slušatelju učini da se može uhvatiti za prepoznatljivost teme ili motiva, skladatelj unosi novi glazbeni element koji povezuje sa starim.

Analiza upućuje na nekoliko stalnih postupaka koji se kombiniraju unutar različitih skladateljskih ideja. Kombinacija statičnih *clustera* koji uvijek mogu postati pomični, gudačkih i puhačkih *glissanda*, korištenje instrumenata kao sredstva za proizvodnju zvuka-šuma (a ne tona!) koji se zatim povezuje s realnim zvukovima u prizoru, bogata ritmika, te česte aleatorične situacije učvršćuju opći dojam jeze,

drame, klaustrofobije i oniričnosti. Aleatorika je jedan od ključnih postupaka: tim postupkom Kabiljo podvlači filmske situacije koje Angie ne može kontrolirati. Osim toga, česti je postupak violinski *glissando*. Klizanjem po vratu gudačkih instrumenata, obične situacije dobivaju predznak stravičnog, a ponekad se time i glazbeno komentira. Na primjer, kada Angie napokon pronalazi stolac koji nije prikovan za pod i njime pokušava razbiti prozor ali se stolac raspada a prozor ostaje netaknut, *glissando* gudača ostavlja dojam karikiranog smijeha koji podvlači bizarnost situacije.

### *Bizarne scene: glazba i prizorni filmski zvuk*

Angie je potpuno bespomoćna — nitko je ne čuje, nitko je ne vidi, a osim nekog manijaka koji se poigrava njezinim bolesnim umom, nitko ni ne zna da je zatočena na vrhu napuštene zgrade. U takvoj situaciji, neki su glazbeni postupci bitni i ovdje mudro primijenjeni. Glazbe je mnogo, stalno je napeta, te prolazi kroz niz mijena. U trenutku kada Angie odlučuje probuditi čovjeka za kojega misli da spava, glazbena »gužva« staje, ostavljajući prostor gudačima da se stope u unisonom zvučanju te da se iz tog jednoglasja počinju odvajati i širiti putem praznih, čistih intervala. Angie još ne zna što je očekuje, njezin jedini osjećaj je neugoda što mora buditi nepoznatog čovjeka. No Kabiljo upozorava. Njegov je način isti kao način Bernarda Herrmanna kada je komentirao ubojstva u Hitchcockovom *Psihu*. Zahvaljujući glazbi, gledatelj očekuje nešto više od pukog spavača, pa je manje užasnut od Angie kada u krevetu ugleda mrtvo tijelo sa škarama u leđima, a ne spavača.

Mnogo je sličnih situacija, a Kabiljo na sve dodaje vlastite ideje. Na primjer, kada se Angie učini da čuje svoju mačku. Ovdje, umjesto da koristi efekt violinskih *glissanda* koji je već nebrojeno puta iskoristio, skladatelj koristi puhače koji mu omogućavaju zvukovnu blizinu artifičijelnom mijaukanju. Slična je situacija u kasnijem prizoru, gdje se glazba povezuje i nadovezuje na zvuk televizijskih ekrana, »mrtvačevo« zazivanje Angienog imena i vikanje sâme Angie. Glazba bliska prizornom filmskom zvuku bez problema sudjeluje u sveopćem zvučanju, glasanju, vikanju — zvukovnoj gužvi koja sigurno i mudro priprema filmski vrhunac — Angieno zapadanje u duhovno mrtvilo, hipnotičko stanje iz kojega naizgled nema povratka.

### *Tonalitet i »normalno«*

Psihotičnost filma i paralelna »suvremenost« partiture morali su naći odmor u »normalnijim« scenama koje s jedne strane služe kao katalizator, a s druge strane upravo »normalnošću« ističu kontrast prema ostalim, bizarnim scenama. Jedan od katalizatora je valcer koji na početku filma, doduše, zvuči neobično, ali ipak



melodijski obilježava partituru. Njegova zvukovnost omogućava skretanje u atonalitet i prošireni tonalitet, ali otvara i mogućnost za postojanje »čistog« tonaliteta. I tu mogućnost Kabiljo iskorištava. Scene u kojima se razvija ljubav između Alexa i Angie, kao normalna reakcija muškarca i žene, skladane su u tonalitetu, shvaćenom kao čvrsto uporište stanja realnog i normalnog. Ljubavna je veza prilika za skladanje ljubavne teme. No upravo time što, kao većina takvih tema, afirmira tonalitet, tema Alexa i Angie djeluje neobično, poput izdvojenog trenutka koji ne pripada dominantnom kontekstu partiture. Naime, promjena glazbenog govora iz stanja »nenormalnosti« u stanje »normalnosti«, glazbena tvrdnja da je doista »sve u redu« i da se nema čega bojati, djeluje nevjerovatno. Angie, koja inače živi u psihotičnom strahu, teško prihvaća sigurnost koju joj pruža Alex.

No skladatelj je uporan — ljubavna tema je tonalitetno čvrsta, melodijski široka i pogodna za proširenja i sužavanja koja zahtijevaju filmski prizori. Pojavljujući se samo nekoliko puta — i daleko manje od nekih disonantnih tema koje je teško prepoznati — ljubavna je tema jedini stvarni i direktni označitelj. No dok se u jednom trenutku čini da je skladatelj doista nikada neće mijenjati, završetak filma govori suprotno. Angie, umrtvljenih osjetila i osjećaja, zbunjeno gleda otvorena vrata koja su joj dugo i uporno ostajala zatvorena. I polako izlazi, zatvarajući nepovratno psihijatra u mrtvačev stan. Psihijatar, doduše, shvaća što se zbiva i viče, ali Angie, praćena uobičajenom »psihotičnom«, »nenormalnom« glazbom ide dalje, jedva naslućujući što doista radi. Tu se u glazbeno tkivo miješa ljubavna tema — u početku nejasna, disonantna i prilagođena ostatku glazbe, a zatim sve jasnija i sve primjetnija izranja iz tkiva kao da pokazuje put prema spasonosnom dizalu. Budući da filmski prizor u nastavku prati paniku doktora Stephena, Kabiljo se vraća proširenom tonalitetu, puštajući Angie da zauvijek ode.

### *Nestandardno i maštovito*

»Kada bi se film ocjenjivao samo po idejama, vjerojatno bih mu dao ocjenu veću od pet,« zabilježio je na internetu jedan gledatelj željan komentara. »Za mene,« pisao je dalje, »ocjenjivanje je povezano s količinom zabave... a ovaj je film doista zabavan! To je prije triler nego film strave. I na neki način, vrlo pojednostavnjeni triler. Svaki lik je dvodimenzionalan, ima dvije strane osobnosti. Angie je šizofrenična, a to je, jednostavno, druga strana njezinog karaktera. Čovjek koji živi preko puta ne može odlučiti da li želi Angie ili želi svoju bivšu. Ponovno dvije strane! Njegova bivša i njegov brat blizanac igraju jednu ulogu pred njim, a drugu kada ostanu sami. Dvoje je društvo — to je sigurno. A lista ide i dalje.

Moguće kalkulacije iz svih tih dvojnosti omogućavaju filmu da prelazi iz jednog u drugi obrat bez prevelikih poteškoća... to je triler, i ne želimo do sâmoga kraja znati 'tko je ubio', zar ne? Stoga malo upoznajemo Angien šizofreničan svijet, ali to je doista malo, a zatim je vidimo ugrađenu u pozornu dizajnirani apartman



iz pakla. I vjerujte mi, ono što se tamo zbiva, svakoga bi poslalo u ludilo, a kamo li ne nekoga tko već ima probleme! Gluma može proći... Stephen Railback dobro glumi obojicu blizanaca, a Ronny Cox ima istu ulogu kao i uvijek... I Sharon Stone ima svoje uobičajene trenutke tinjajuće seksualnosti, odlučne ljepote i ranjive perfekcije, što njezinu izvedbu i njezinu djevičansku junakinju čini prihvatljivom...

Ono što drži film je složenost situacije u kojoj se našla Angie. U trilerima i hororima mi gledatelji moramo pitati 'kako li će se samo izvuci?' A ovaj se niskosadržajni, niskobudžetni film doista pobrinuo da postavimo to pitanje.<sup>2</sup>

Gledatelj koji je ovaj komentar zapisao na web stranici *Internet movie database*, nije loše razmišljao. Elementi fabule, koji su se mogli bolje razraditi, gluma koja je dobra ali ne i izvrsna, te opća uгода gledanja, napetost postignuta filmskom zabavom — sve je to idealno za televiziju, a to je bila sreća za Alfija Kabilja jer se *Škare* nerijetko prikazuju na televizijskim programima u svijetu. No ipak, zbog umjetničke nedorađenosti, film je »pokopao« složenu i inventivnu partituru. Nitko se, zapravo, ne sjeća koliko je glazba imala važnu ulogu u šizofreničko-nadrealnoj priči, koliko je bio važan jedan mali motiv, skladan negdje na razmeđu između glazbe i metalnog zvuka, da Angie reagira na zabljeni pogled jednog krpenog lutka, i koliko je bilo važno ukočeno njihanje u ritmu bizarnog valcera koji djevojka čuje negdje duboko u podsvijesti dok se sjeća ubojstva svoga oca.

Takvih je primjera bezbroj, a da ne govorimo o partituri kao cjelini koja se ne uklapa u klišeizirane poglede na filmsku glazbu, koja funkcionira pokraj i izvan standarda, koja se otima ustaljenoj kolotečini filmskih tema i njihovog odnosa prema prizorima i filmu. Dva skladateljska »izleta« upotpunjuju tu sliku: skladatelj sin Ilan Kabiljo autor je popularne glazbe, neku vrstu neutralnog ambijenta za Alexovu zabavu, a redatelj Frank de Felitta dosjetio se posebno podcrtati Angien izlaz iz »ukletog« stana odlomkom iz opere *Lakmé* Léa Delibesa. No sve su to mali »izleti«, koje Alfi Kabiljo iskorištava za potvrđivanje cjelovitosti glazbene zvukovnosti. A ona nije jednostavna, nego je nadrealna, psihotična, gusta, zanimljiva i maštovita — poput slike nekog apstraktnog slikara.

<sup>2</sup> [www.imdb.com/title/tt0102860/usercomments](http://www.imdb.com/title/tt0102860/usercomments) (URL pregledan 3. lipnja 2006.).

## PRILOG

## POPIS STRANIH PARTITURA ALFIJA KABILJA

*Winds of War*, Dan Curtis, Malofilm Group, 1983, TV serija (kao aranžer pjesama)

*Gym Kata*, Robert Clouse, MGM, 1985.

*Transylvania*, Rudy de Luca, New World Cinema, 1985.

*Sky Bandits / Gunbus*, Zoran Perišić, Galaxy International (za SAD), London Pront Ltd. (za Europu), 1986.

*The Girl*, Arne Matteson, Lux Film Productions, 1986.

*Sleep Well My Love*, Arne Matteson, Planborg, 1987.

*Scissors / Final Instinct*, Frank de Felitta, DDM, 1990.

*International Zone*, Milan Dor, Dorfilm Wien, 1994.

*Summary*

ALFI KABILJO'S INTERNATIONAL EXPERIENCE: THE FILM MUSIC OF SKY  
BANDITS [a.k.a. GUNBUS] AND THE FINAL INSTINCT [a.k.a. SCISSORS]

Alfi Kabiljo is best known as the author of the first Croatian musicals, but he has also written music for films. While his work for Croatian films is more or less known, his scores for foreign films are not so familiar in Croatia. Namely, during the 1980s and 1990s, Kabiljo wrote music for eight foreign films. The essay analyses two films from that part of his rich opus: *Sky Bandits* (entitled *Gunbus* for American distribution), which was made in 1986 by director Zoran Perišić (who is known as the creator of the visual effects for the film *Superman*), and *Scissors* (that is: *The Final Instinct* for American viewers), made in 1991 by Frank de Felitta. As an amateurish work, *Gunbus*'s story wasn't very inspiring, but Kabiljo, nevertheless, created a Hollywood-sounding score that evoked the feeling of the Wild West. This was a rare example of music that obviously surpassed the film it was written for in quality, creativity and artistic value.

*Scissors* presented the composer with a heavy psychological and somewhat chaotic story. He decided to place at the centre of his score a waltz for dolls, hurdy-gurdy music of sorts, in which he used bitonality. The bitonality was the point that could have led both in the direction of tonality and in the direction of atonality. Kabiljo decided to use both to emphasize the psychological but also the horror-like side of the unusual story.