

Nijemi film u suvremenoj interpretaciji

Stanković, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:569805>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ MEDIJSKE KULTURE

MARTINA STANKOVIĆ

NIJEMI FILM U SUVREMENOJ INTERPRETACIJI

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:
doc.dr.sc. Vladimir Rismondo

SUMENTORICA:
Kristina Kumrić, predavač

Osijek, 2019

Sažetak:

Iz perspektive suvremenog ljubitelja filma, nijemi je film ostavština prošlosti koja nam pokazuje koliko se film razvio u posljednjih stotinu dvadeset i tri godine. Nijem i bezbojan ne čini se značajnim usporedimo li ga sa suvremenim filmom. Ovaj rad nastoji proučiti suvremenu interpretaciju nijemog filma. Otkriti na koje načine suvremeni film koristi i redefinira nijemost te je približava suvremenom gledatelju.

Ključne riječi: suvremeni nijemi film, interpretacija, zvuk, nijemost
contemporary silent film, interpretation, sound, silence

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MARTINA STANKOVIĆ potvrđujem da je moj DIPLOMSKI rad
pod naslovom NIJEMI FILM U SUVREMENOJ INTERPRETACIJI
diplomski/završni

te mentorstvom doc.dr.sc. VLADIMIRA RISMONDA

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 18.09.2019.

Potpis



Sadržaj

Uvod.....	1
1. Nijemi film.....	3
2. Problematika suvremenog nijemog filma.....	6
2.1. Suvremeno razumjevanje nijemosti.....	7
2.2. Nijemi film nije nijem.....	9
3. Suvremena interpretacija nijemog filma.....	11
4. Analiza nijemog filma u suvremenoj interpretaciji.....	15
4.1. Umjetnik.....	17
4.2. Nijemi film.....	19
4.3. Priče s pločnika.....	22
4.4. Antena.....	23
4.5. Mjesto tišine.....	26
4.6. Ispod kože.....	28
4.7. Sve je izgubljeno.....	31
4.8. 2001: Odiseja u svemiru.....	32
5. Obrada podataka analize.....	38
6. Zaključak.....	41
7. Literatura.....	43

Uvod:

Iz perspektive suvremenog ljubitelja filma, nijemi film je ostavština prošlosti koja nam pokazuje koliko se film razvio u više od stotinu dvadeset godina. Nijem i bezbojan ne čini se značajnim usporedimo li ga sa suvremenim filmom u kojem su slike veće od stvarnosti, a zvuk toliko glasan.

Pojam nijemog filma prvenstveno se odnosi na filmsku snimku bez sinkroniziranog zvuka. Iz tog razloga nijemi film nema sinkronizirane dijaloge, pa se dijalog prenosi gledatelju putem kartica s tekstovima i mimikom glumaca.

Izazov s kojim se susrećemo u ovom radu izvire iz nenaviknutosti suvremenog gledatelja na nijemost pa je nijemi film privlačan samo malom broju društvenih skupina. Budući da je bio namijenjen svim društvenim skupinama, bio je jednostavan. Unatoč jednostavnosti, ipak ga u suvremenom okruženju pronalazimo tek povremeno, a svoju popularnost temelji na novitetu zaboravljenog i nostalgiji.

Izrazito vizualno pripovijedanje nijemog filma te gluma koja se izražava govorom tijela zahtijeva veći angažman od gledatelja nego što je to u zvučnome filmu zbog nedostatka informacija koje se primaju dijalozima i zvukom. Prave odsutnosti dijaloga u nijemom filmu nema, nego je on reduciran zbog ometanja tijeka narativa koje uzrokuje njegov prijenos pomoću kartica teksta. Ovaj povećani angažman gledatelja nije nužno negativna osobina. Ako pogledamo na fenomen serije "Igra prijestolja" (eng. *Game of Thrones*) autora Davida Benioffa i D.B. Weissa, koja je prikazivana od 2011. do 2019. godine, suvremenog gledatelja privlači potreba da razmišlja o narativu. Zbog kompleksnosti i višeslojnosti narativa ove serije, dolazi do stvaranja teorija od strane gledatelja te razmjene vlastitih zaključaka o predviđanjima i značenjima unutar narativa serije. Unatoč tome što zahtjeva dodatni angažman gledatelja, popularnost ove serije raste iz sezone u sezonu. (Radiosarajevo.ba, 2019) Napisana je i knjiga koja istražuje ovu potrebu ljubitelja serije "Igre prijestolja" na dodatni angažman pod nazivom: "The Thrones Effect: How HBO's *Game of Thrones* Conquered Pop Culture".¹ Iz ovog je moguće zaključiti da suvremenog gledatelja ne odbija zahtjev filmskih djela za dodatnim angažmanom.

Treba naglasiti da su se filmske tehnike u potpunosti razvile u periodu nijemog filma, a pojava zvuka ih je samo prilagodila dodatnom elementu filma zvuku. Nijemi film je u potpunosti razvio specifično filmsku narativnu tehniku.

¹ <https://www.amazon.com/Thrones-Effect-HBOs-Conquered-Culture-ebook/dp/B07QQQ5ZPL>

Nijemost tradicionalnog nijemog filma je tehničko ograničenje koje je filmska umjetnost nadvladala pojavom zvučnog filma, kao što je pojava filmske trake u boji uklonila ograničenje crno-bijelog filma te ga transformirala iz nužde u filmsku tehniku. Budući da nijemost nije nužna, pojavljuje se potreba za njezinim redefiniranjem u suvremenom kontekstu.

Ovaj rad nastoji proučiti suvremenu interpretaciju nijemog filma. Otkriti na koje načine suvremeni film koristi i redefinira nijemost te je približava suvremenom gledatelju. U prvom poglavlju definiramo nijemi film ukazujući na njegove osobine. Glavno obilježje je nepostojanje sinkroniziranog zvuka, ali unatoč tome nijemi film oduvijek podrazumijeva neki oblik dodanog zvuka, koji se uglavnom odnosi na glazbu. Vizualni element filma u periodu nijemog filma je naglašen, a filmske tehnike su u potpunosti razvijene u tom periodu, dok ih zvuk samo prilagođava sebi kao dodatnom elementu filma. U drugom poglavlju razmatramo probleme suvremenog nijemog filma. Najveći izazov nijemog filma je nenaviknutost suvremenog gledatelja na nijemost. To se poglavlje tako bavi suvremenim razumijevanjem nijemosti te redefinira pojam nijemosti. Budući da nijemost nije nužna, jer je sinkronizacija zvuka moguća, pojavljuje se potreba za redefiniranjem pojma nijemosti u suvremenom kontekstu. Suvremeno shvaćanje nijemosti definira je kao tišinu, odnosno odsutnost zvukova koji zahtijevaju pažnju gledatelja, a najčešće se to odnosi na redukciju dijaloga. Nijemost se razumije kroz njezinu opreku sa zvukom. Također pokazuje da nijemi film nije nijem kroz postojanje zvuka u obliku glazbe i zvučnih efekata. Također postoji redukcija dijaloga zbog problema prijenosa dijaloga preko kartica teksta koje ometaju tijek filmskog narativa. Poglavlje suvremene interpretacije nijemog filma postavlja teorijski okvir razumijevanja nijemosti kao nostalgije te kao dekonstrukcije. Nijemost kao nostalgija približava se rekonstrukciji nijemog filma, dok se nijemost kao dekonstrukcija bavi redefiniranjem nijemosti koju shvaća kao tišinu. Analiza suvremene interpretacije nijemog filma daje kriterije odabira filmova za analizu te određuje koji se elementi proučavaju u sadržaju filmova. Naglasak je na proučavanju zvuka i njegova odnosa prema nijemosti. Pod zvukom se podrazumijeva dijalog i naracija, zvučni efekti i glazba. Potom slijede analize pojedinih filmova te obrada podataka dobivenih analizom u kojoj donosimo zaključke o suvremenoj interpretaciji nijemog filma na temelju proučavanih elemenata odabranih filmova. Zaključak otkriva na koje načine suvremeni nijemi film koristi i redefinira nijemost te kako ju približava gledatelju.

1. Nijemi film

Nijemi film u najširem smislu označava svaku filmsku snimku bez sinkroniziranog zvuka odnosno razdoblje u povijesti filma “od otkrića kinematografskoga načina prikazivanja filmova (1895) do pojave zvučne tehnologije potkraj 1920-ih” (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018a), preciznije 1927. godine kada se pojavljuje “Pjevač Jazza” (eng. The Jazz Singer) redatelja Alana Croslanda kao prvi film sa sinkroniziranim dijalogom. Pojam nijemog filma obuhvaća skup estetičkih značajki “koje poetiku, stilistiku i retoriku nij. filma jasno razlučuju od zvučnoga” (Peterlić, 1992: 232), a odnose na poseban izričaj u kojemu do izražaja dolaze “istančana likovna sastavnica filma i montažno strukturiranje djela.” (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018a)

Nijemi film oslanja se isključivo na vizualnu percepciju te zbog toga razvija vrlo složen komunikacijsko-estetički sistem koji obuhvaća: ekspresivne vrijednosti filmske slike, odnosno “slike u pokretu”, mogućnosti montažnog strukturiranja, nove simboličke vrijednosti u prezentaciji predmeta i ambijenta te specifični stil mimike i gestikulacije glumaca kao djelomične supstitucije za dijalog. Mnogi načini izlaganja nijemog filma zadržali su se i u zvučnom filmu, poput prizora strukturiranih u duhu nijemog filma, tipičnih načina montaže te korištenja planova. (Peterlić, 1992: 233) Usprkos razvijenim tehnikama vizualne naracije, zbog odsustva zvuka nijemi filmovi su bili ograničeni na tromost, te pojednostavljene priče i likove. To je najvjerojatnije razlog što je pojavom zvučnog filma nijemi film gotovo posve iščezao, a snimanje potpuno nijemih filmova zadržalo se u amaterskoj i eksperimentalnoj produkciji. (Peterlić, 1992: 232)

Osnovno obilježje nijemog filma – odsustvo zvuka, posljedica je prvenstveno nepostojanja praktične metode koja bi omogućila sinkronizaciju slike i zvuka. Premda je tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka postojala i prije nastanka prvih filmova, sinkronizacija vizualnog i zvučnog zapisana na filmskoj vrpici još nije otkrivena. Mogućnosti snimanja i reprodukcije zvuka bile su moguće, a problem je bio što je zvuk nijemog filma odvojen od filmske slike. (Peterlić, 1982: 17) Dodatni problem stvaraju operatori u kinima koji brzinu projekcije nisu uvijek prilagođavali brzini snimanja, a općenito brzina snimanja i projekcije nije bila standardizirana što je otežavalo uspješnu sinkronizaciju zvuka i slike. (Kopić, 2016: 16) Ipak nijemi film nikada bio potpuno nijem jer su projekcije bile popraćene glazbenom pratnjom, a ponekad i naratorskom pratnjom i zvučnim efektima. Nijemi film kao kronološki prvi oblik filma *uvijek* je podrazumijevao neki oblik zvuka. Prvenstveno je podrazumijevao glazbenu pratnju, bilo izvođenjem skladbe preko gramofona ili pijanističkom odnosno orkestralnom pratnjom radnje filma. Također su se koristili snimljeni zvučni efekti te

komentatori koji su objašnjavali radnju i čak čitali dijaloge.² (Polimac, 2007; Kopic, 2016: 16) Bilo je i pokušaja oponašanja ambijentalnih zvukova (škripa vrata, vjetar, pjev ptica). (Berić, 2015: 5) Ovi prvi pokušaji stvaranja ambijentalnih zvukova značajni su jer odsutnost prirodnih šumova utječe na smanjenu iluziju realističnosti filma. (Peterlić, 1982: 17)

Nijemi film može se shvatiti kao prethodnik zvučnoga jer su se mnoga filmska izražajna sredstva zadržala i u zvučnome. No razlike i činjenica nemogućnosti obnavljanja poetika nijemog filma nakon 1930. godine i neprilagodljivost glumaca nijemog filma glumačkom stilu zvučnoga, ukazuje da se govori o dvije značajno različite umjetničke discipline. (Peterlić, 1982: 231; Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018) Povijest nijemog filma završava pojavom prvih zvučnih filmova u kojima je zvuk zabilježen na filmsku vrpču. Snimljeni i sinkronizirani dijalozi umjesto kartica s tekstom zauvijek su promijenili film, a komercijalna proizvodnja nijemog filma se ubrzo posve ugasila, te se zadržala još u amaterskoj produkciji i u rodu eksperimentalnog filma s tek rijetkim komercijalnim nijemim filmovima poput "Nijemog filma" iz 1976. redatelja Mela Brooksa i "Umjetnika" iz 2011. godine redatelja Michaela Hazanaviciusa. Njegova smrt posljedica je prirodnosti percepcije zvuka sinkroniziranog sa slikom. Pojava zvuka donijela je novu dozu realističnosti, kojom je bliskost filma i stvarnosti postala izraženija. (Kopic, 2016: 19) Pojava zvučnog filma dogodila se gotovo u isto vrijeme s pojavom Velike gospodarske krize, što je uzrokovalo nagli prestanak snimanja nijemih filmova i njihovu zamjenu za traženijim zvučnim filmovima. Tehnološka promjena kao izraz ekonomske potrebe dovela je do nestanka nijemog filma iz komercijalne proizvodnje. (Radojković, 2012; Kopic, 2016: 18)

Film u svojoj biti nije ništa drugo nego pokretna vizualna reprezentacija, a glavni razlog razvoja filmske industrije je činjenica da se "filmovi oslanjaju na biološku čovjekovu sposobnost identificiranja predmeta i događaja iz okoline kao glavni faktor za njihovo razumijevanje." (Berić, 2015: 7) Moć pokretnih slika filma je u njihovoj lakoj razumljivosti za široke mase jer za njihovo razumijevanje nije potrebna nikakva edukacija ili uvježbavanje. (Berić, 2015: 7) Vizualni element je od esencijalne važnosti u savladavanju kulturnih razlika i širenju filmske umjetnosti po cijelom svijetu. (Berić, 2015: 9) Nijemost to čini još lakše zbog nepostojanja jezičnih barijera i univerzalnosti vizualnog jezika. Premda neprirodna, nijemost filma imala je kvalitetu lakoće prelaženja jezičnih barijera. Univerzalnost vizualnog jezika omogućavala je da film bude jednako razumljiv svima bez obzira na jezik kojim govore. Jedan je to od razloga zašto je američka kinematografija tako lako preuzela dominaciju kada su

² Japanski nijemi film nije imao međunaslove nego su dijaloge i naraciju za gledatelje interpretirali posebno obučeni glumci – benshiji. (Polimac, 2007)

politički i ekonomski čimbenici gotovo ugasili europsku kinematografiju. Univerzalna razumljivost nijemog filma imala je veliku integracijsku ulogu među gluhim i nagluhim osobama. Zbog specifičnosti znakovnog jezika gluhe i nagluhe osobe stvaraju posebnu kulturu i identitet koji se razlikuju od onih čujućih. (Frančić, 2016: 25) Nijemi je film bio medij u kojemu su mogli sudjelovati jednako dobro kao i ostali.

Nijemi film naglašava vizualni element filma, koji je ono specifično filmsko i što ga razlikuje od drugih umjetnosti. (Berić, 2015: 4) “Nijemi film je bio najčišći oblik filma”³ kako naglašava Hitchcock. Važnost vizualnog može se pronaći u tvrdnji da i do devedeset posto informacija i dojmova o vanjskom svijetu dolaze do nas vizualnim poticajima, a samo pet posto ih primamo sluhom. (Peterlić, 1982: 11, 123) Vrijednost nijemih filmova je u njihovom otkriću kako ispričati priču korištenjem vizualnih elementa filma. Oni uče o filmskom pripovijedanju i narativnoj ekonomiji filma, pokazujući koje su scene važne za priču i koje filmske tehnike je moguće upotrebiti da bi se prenijelo određeno značenje. (Hopper, 2016) U razdoblju dominacije zvučnog filma, nijemi se film prepoznaje kao onaj koji se približava čistom filmu zbog nepostojanja nefilmičnih elemenata zvuka i dijaloga.⁴ (Turković, 2012b; 2012c; Gilić, 2013) Oslobođen zvuka, nijemi se film koncentrirao na vizualno i time doveo do savršenstva vizualnu naraciju koju oponašaju i suvremeni filmovi. Nijemi film nije tek početni stadij filma, filmske tehnike su u potpunosti bile razvijene u tom periodu, a pojava zvuka ih je samo prilagodila dodatnom elementu filma. Nijemi film je u potpunosti razvio specifično filmsku narativnu tehniku. Svi elementi filmskog jezika (pokreti kamere, svjetlo, montaža i mizanscena) bili su pronađeni i efektivno korišteni kako bi prenosili informacije, pokazivali emocije, značenja i doprinijeli osjećaju jedinstva filma. (Hopper, 2016) Nijemi film pomoći će učinkovitijem pisanju scenarija za suvremene filmove jer daje važne lekcije. Dobar filmski scenarij mora moći ispričati priču bez dijaloga, vizualnim elementima kako bi bio film. Dijalog treba pomoći vizualnoj naraciji, a ne dominirati njome. Dominacija dijaloga je kazališni element. Približavanjem zvučnog filma nijemome on se približava svojoj filmičnosti i specifično filmskoj umjetničkoj vrijednosti.

³ “The silent pictures were the purest form of cinema” (Hitchcock, 2013)

⁴ Težnja eksperimentalnog filma je u dostizanju čistog filma što se sastoji u odbacivanju nefilmičnih elemenata (zvuk, dijalog, fabula, mizanscena, gluma). (Turković, 2012b; 2012c; Gilić, 2013)

2. Problematika suvremenog nijemog filma

Najveći izazov suvremenog nijemog filma je njegova nijemost. Nakon toliko duge prisutnosti zvuka u filmu suvremeni gledatelj teško se prilagođava nijemom filmu posebice ako nijemi film gleda bez glazbene pratnje. Tišina u tom slučaju postaje nepodnošljiva, a osobito odsustvo prirodnih zvukova. Također postoji određena posebnost zvuka koji se pojavljuje u filmu bez svojeg vizualnog ekvivalenta jer može imati veliku simboličku ili retoričku vrijednost. (Peterlić, 1982: 17)

Izrazito vizualno pripovijedanje nijemog filma te gluma koja se izražava govorom tijela zahtijevaju veći angažman od gledatelja nego što je to u zvučnome filmu zbog nedostatka informacija koje primaju zvukom i dijalozima. Zbog toga se on preselio iz popularnog u umjetnički film čim se pojavio manje zahtjevan zvučni film. (Pod umjetničkim filmom se u ovom slučaju podrazumijevaju filmovi koji zahtijevaju veću angažiranost gledatelja kako bi se razumio film.) Zato je nijemi film u suvremenosti popularan u specifičnim društvenim skupinama kao što su filmofili, intelektualci, istraživači povijesti filma, filmski stvaraoci itd. Iznimka od ovog pravila je nijema komedija koju će rado pogledati i obični gledatelji, a osobito djeca kojima je njihova jednostavnost vrlo bliska. (Medijska pismenost.hr, 2017) Suvremenog gledatelja odbija naglašenost glume karakteristične za nijemi film. I dok ista ne predstavlja problem u nijemoj komediji u nijemim filmovima s ozbiljnom tematikom ona je smiješna te ih ometa u praćenju filma. (Turković, 2012a) Tu je također činjenica da je suvremeni gledatelj doslovno preplavljen količinom novih filmski uradaka svake godine, te gledatelj privučen atrakcijom noviteta ono staro ostavlja entuzijastima. Uspjeh i popularnost filma "Umjetnik", redatelja Michaela Hazanaviciusa iz 2011. godine, govori da smo tu možda na tragu zašto je nijemi film, osobito izvorni, popularan samo među određenim društvenim skupinama.

Format nijemog filma omogućuje mnogo, a može dobro rezonirati s gledateljstvom koje želi vrlo intimno iskustvo filma u kojem su značenja manje uvjetovana od strane redatelja. Značenje filma uvijek postoji jer je gledatelj onaj koji ga stvara, a film sadrži onoliko značenja koliko ih gledatelj želi pročitati, bez obzira da li ih je redatelj svjestan ili ne. (Šarić, 2017: 8) Što manje informacija dobije iz samog filma, to više praznina mora popuniti gledatelj svojom maštom. (Levin, 2011) Autor "Umjetnika" (2011.) Michael Hazanavicius kaže da premda djeluje kako je to za gledatelja mnogo posla i vrlo intelektualno zamorno, taj proces popunjavanja praznina je vrlo prirodan i jednostavan. Treba se samo prisjetiti da su nijemi filmovi pravljani za publiku koja je mnogo manje obrazovana u odnosu prema suvremenom čovjeku. Nijemi filmovi su bili popularan medij običnog čovjeka. (Levin, 2011)

Snimanje nijemog filma je utoliko radikalno drugačije od suvremenog filma jer je potrebno snimiti slike koje će efikasno ispričati priču koja će biti razumljiva masama. Kod suvremenog nijemog filma gluma mora biti mnogo prirodnija pa je potrebno snimiti slike u kojima se koriste glumci u normalnim situacijama. Također priča treba biti jednostavna zbog nepostojanja informacija koje se dobivaju iz dijaloga. (Levin, 2011) Potrebno je staviti naglasak da je nijemost tradicionalnog nijemog filma tehničko ograničenje, koje je filmska umjetnost nadvladala pojavom zvučnog filma, kao što je pojava filmske trake u boji uklonila ograničenje crno-bijelog filma te ga transformirala iz nužde u filmsku tehniku. Budući da nijemost nije nužna, pojavljuje se potreba za njezinim redefiniranjem u suvremenom kontekstu.

2.1. Suvremeno razumijevanje nijemosti

Kada je zvuk postao dio filma, njegovo odsustvo postaje filmski kreativni alat kojim će se privući i usmjeriti pozornost gledatelja.

Tišina je neprirodna, a čovjek je stalno okružen zvukovima. Čak i u prostoriji bez utjecaja vanjskih zvukova, poznatoj i kao “komora bez jeke” ili “gluha komora”, (Jutarnji.hr, 2016) čovjek će čuti vlastito disanje i otkucaje srca. Tišina koju ova prostorija proizvodi uzrokuje nelagodu te osjećaj izoliranosti i dezorijentiranosti. Tišina ne znači samo ne slušati zvuk, ona je osjećaj koji se pronalazi u rasponu kontrasta tišine i zvuka. Tišina je subjektivna percepcija budući da zvuk percipiramo i rangiramo prema važnosti. Na primjer, ulaskom u zatvorenu prostoriju s prometne ulice percipiramo tišinu zbog razlike u glasnoći buke. Kada razgovaramo s nekime okolni zvukovi, ma koliko glasni, za nas imaju manje značenje te ih prestajemo zamjećivati čime ih stavljamo u kategoriju tišine. Jednako, prekid govora proizvodi tišinu prebacujući percepciju s govora na njegovo nepostojanje. Oblici u kojima se pojavljuje tišina su razlike u glasnoći odnosno količini zvuka, subjektivna impresija tišine i doslovan prekid informacija. Pojavom tišine komunikacija ne prestaje, ona se premješta, a sama tišina je poruka. Poruka može biti jednostavna kao kada tišina sugovornika šalje poruku da sluša, ili višeslojna kao tišina nakon ulaska u crkvu. Tišina također ima funkcije razmišljanja, spokoja ili molitve. (Vrbanec, 2018: 9-17) Iskustvo tišine za čovjeka je iskustvo prostora, kako kaže Balazs (n.d.), jer je tišina najveća kada čujemo najudaljenije zvukove u velikom prostoru. (Balazs, n.d.) Iskustvo je to praznine.

Premda filmske projekcije nikada nisu posve nijeme, uklanjanje zvukova s filmskog platna ostavit će snažan dojam na publiku putem kontrastiranja. Treba imati na umu da je zvuk

filma stilizirani zvuk, pa je tako i tišina koju percipiramo konstruirana odabirom prikladnih zvukova kojima se stvara osjećaj tišine.⁵ (Vrbanec, 2018: 9-17; Balazs, n.d.) Korištenje nijemosti u zvučnom filmu upotpunjene s vizualnim pripovjedačkim tehnikama je često, premda ograničeno na naglašavanje pojedinih dijelova filma. Obično se to odnosi na uklanjanje dijaloga, uklanjanje glazbe ili uklanjanje ambijentalnih zvukova. Potpuna nijemost je rijetka.

Možda najpoznatiji primjer korištenja ove tehnike nalazi se u sekvenci iskrcavanja na plažu Omaha u filmu "Spašavanje vojnika Ryana" (eng. Saving Private Ryan) iz 1998. godine redatelja Stevena Spielberga. Kako bi se naglasio psihološki stres ratnog stradanja govor i ambijentalni zvukovi su uklonjeni ili utišani do granice čujnosti, a na njihovo mjesto je umetnut zvuk koji proizvodi školjka. (Cinefix, 2015) Nijemost upotpunjena s grafičkim i realističkim prikazom pogibljii, sakaćenja, eksplozija, te ekspresija lica satnika Johna H. Millera u gledatelju izaziva snažno iskustvo ratnog stradanja.

Trenutak tišine/nijemosti u filmu zagospodarit će gledateljevom pozornošću koliko god kratak on bio. Bella Balazs (n.d.) kaže da niti jedna umjetnost, osim zvučnog filma, ne može reproducirati tišinu, čak ni nijemi film. Čovjek razlikuje stvari vizualno, a zvuk koje one emitiraju dodatno ih razlikuje, ali tišina djeluje jednako za sve stvari. Suština tišine je jednaka za sve stvari. Nijemi film je imao prednost nad zvučnim jer se njegova tišina pokazivala kroz pozadinsku glazbu, koja je davala jednaku tišinu svemu što je prikazano na platnu. No, nijemi film je mogao reproducirati tišinu samo posredno, jer tišinu ne percipiramo kao odsustvo zvuka nego kao čujnost zvukova koji se nalaze predaleko da bi ih čuli kada nema tišine. (Balazs, n.d.) Kao što nijemi film tišinu može reproducirati samo posredno kroz glazbu, tako se nijemost u zvučnom filmu može pokazati samo kroz zvuk tišine, koji ostane kada uklonimo sve zvukove koji traže gledateljevu pažnju. Koje je zvukove potrebno ukloniti, kako bi postigli nijemost u suvremenom filmu, ovisi o samom filmu, ali najčešće se uklanja dijalog. Pozadinski zvukovi i glazba uklanjaju se ili dodaju u ovisnosti o potrebama oblikovanja tišine i njezinih značenja u filmu. Uklanjanjem zvuka gledatelj se navodi da obrati pozornost na vizualno te mu se oslobađa prostor, koji će ispuniti emocijama i idejama. Dok ispunjava prazninu koju je ostavila nijemost, gledatelj će osjetiti veću intimnost s filmom te povezanost s iskustvom prikazanim na platnu.

U suvremenom filmu nijemost je relativan pojam. Nijemost nijemog filma je prvenstveno tehničko ograničenje, kojemu se nastoji doskočiti umetanjem glazbe, naracije,

⁵ Hrvatski jezik prepoznaje razliku između nijemosti i tišine za razliku od engleskog jezika koji za oba pojma koristi riječ "silence". Zbog potrebe ovog rada riječ tišina zamjenjujem s riječju nijemost budući da želim naglasiti da se radi o filmskoj tišini. Od ovoga odstupam samo kada želim naglasiti razliku.

kartica s tekstom, dodavanjem zvučnih efekata itd. Nijemost zvučnog filma je kreativni alat, filmska tehnika. Tehnika kojoj je cilj stvoriti specifičnu nijemost, čija je svrha stvaranje značenja. Suvremeni film nijemost izjednačava s tišinom, s odsustvom ili redukcijom dijaloga kao oznake za zvuk koji zahtjeva pozornost gledatelja. Pojam nijemosti potrebno je redefinirati u suvremenom kontekstu, budući da ju je nemoguće percipirati kao odsustvo zvuka. Film balansira na granici između imitacije, reprodukcije i rekreacije stvarnosti. Budući da odsustvo zvuka ne postoji u stvarnosti, film se mora približiti percepciji stvarnosti gledatelja kako bi mu bio prihvatljiv. Pojam nijemosti u suvremenom filmu potrebno je stoga shvaćati kao specifičan zvuk koji ostaje nakon što se uklone zvukovi koji privlače gledateljevu pažnju, ono što prepoznajemo kao tišinu. Nijemost je definirana samo u kontrastu sa zvukom.

2.2. Nijemi film nije nijem

Nijemi film *uvijek* je podrazumijevao neki oblik zvuka. Sve tri kategorije filmskog zvuka zastupljene su u nijemom filmu: dijalog i naracija, glazba te zvučni efekti. (Hardison, 2012) Uloga zvuka u nijemom filmu je ista kao i kod zvučnoga: poboljšanje iskustva filma. Razlika se nalazi u sinkroniziranosti zvuka te nemogućnosti reprodukcije govora glumaca.

Dijalog i naracija posredovani su preko kartica s tekstom, a u pojedinim slučajevima uz pomoć komentatora ili sakrivenih glumaca koji su govorili sinkronizirano s likovima u filmu. (Abel, 1999: 32) Uspješno su posredovane emocije, podtekst i konotacija riječi, njihovo doslovno i podrazumijevano značenje te simbolika i verbalna ironija. Zbog najčešće pisanog izvora dijaloga naglasak je stavljen na mimiku, što je tek naglašenija verzija govora tijela glumca u zvučnom filmu. Glumci su izgovarali dijaloge u samom procesu snimanja filma što je pridonosilo realističnosti prizora. (Abel, 1999: 37-38) Treba naglasiti da je prenošenje dijaloga i naracije putem kartica teksta nezgrapno te ometa praćenje filma (Peterlić, 1982: 123) stoga se kartice s tekstom koriste samo za najvažnije dijelove dijaloga i naracije.

Glazba je osnovni zvuk koji pronalazimo kod nijemog filma. Osim što je imala ulogu prikrivanja njegove nijemosti te je svirala tijekom cijelog filma, uvijek je bila povezana i usklađena sa zbivanjima na filmskom platnu. (Turković, 2007: 6) Glazba je ilustrirala ugođaj i dočaravala emocije kao što to čini i danas. Značaj glazbe u nijemom filmu je u njezinom stvaranju dodatnih značenja. Glazba je bila esencijalni element filmskog iskustva. Velike kino dvorane imale su cijele orkestre, dok su manje imale manje glazbene grupe ili pijaniste koji su glazbom pratili projekciju ili su je puštali s fonografskih snimki. (Abel, 1999: 32; Turković,

2007: 4) Improvizacije i osmišljene pratnje nastojale su stvarati veze s vizualnim strukturama dočaravajući atmosferu scena filma i emocije. (Paulus, 2016)

Nijemi film posjedovao je i zvučne efekte, odnosno dodatne zvukove koji ilustriraju ili nadopunjuju radnju filma ili pak posreduju simboličko značenje, a odnose se i na prizorne zvukove. Zvučni efekti podrazumijevaju sve zvukove koji nisu dijalog, naracija i glazba, što uključuje prizorne zvukove (one čiji se izvor nalazi u prizoru filma (Turković, n.d.)) i neprizorne zvukove (one koji nemaju izvor u prizoru filma (Turković, n.d.)). Ponekad su takvi efekti bili snimljeni ili oponašani za vrijeme projekcije, a ponekad ih je ilustrirala glazba.

Kao što zvučni film redefinira nijemost, nijemi film redefinira zvuk. Zvuk nijemog filma je izvanjski, često podložan promjenama i ograničen, ali cilj mu je isti: emocionalno osnažiti, pružiti dodatna značenja i oživiti filmsku radnju. Uolikoj mjeri zvučni film obiluje zvukom, da ni nijemost ne može predočiti bez zvuka, nijemi film obiluje nijemošću u tolikoj mjeri da i tišinu prezentira zvukom. Kao i kod nijemosti zvučnog filma zvuk u nijemom filmu se definira kroz odnos prema nijemosti.

3. Suvremena interpretacija nijemog filma

Interpretacija je tumačenje, objašnjavanje ili razumijevanje nekog umjetničkog djela. (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018c) Interpretacijom nekog umjetničkog djela dolazimo do njegova stvarnog značenja, utvrđujemo njegov smisao te okolnosti i način na koji je stvoreno. (Lektire.hr, n.d.) U kazališnoj i glazbenoj umjetnosti interpretacija označava izvedbu djela odnosno način na koji se djelo ostvaruje od strane redatelja i/ili glumca. (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018c) Interpretacija u ovom seminaru ima dvostruko značenje. Prvenstveno pojam interpretacije se odnosi na razumijevanje, tumačenje i objašnjavanje suvremenog nijemog filma u društveno povijesnom kontekstu njegova nastanka. S druge strane, interpretacija se odnosi na način na koji se nijemi film ostvaruje u okruženju dominacije zvučnog filma. Suvremena interpretacija nijemog filma polazi od činjenice da nijemost nije tehnički uvjetovana, a mogućnost sinkroniziranog zvuka koristi za vlastite svrhe. Nijemost je odabir, a ne nužda. Suvremene interpretacije nijemog filma svjesne su ove činjenice te ju koriste kao kreativni alat u različite svrhe.

Suvremena interpretacija nijemost shvaća na dva načina: kao nostalgiju i kao dekonstrukciju. Nostalgija rekonstruira tradicionalni nijemi film te time evocira mitološku nevinost vremena nijemog filma, koju kontrastira sa suvremenošću. (Pantić, 2011: 59) Marc Le Sueur (Sprengler, 2009: 84) nostalgiju opisuje kao način oživljavanja koncepta povijesti kojeg mnogi zanemaruju. Sam pojam nostalgije dijeli na dva tipa: restorativnu, koja reprezentira pomalo agresivnu motivaciju za oživljavanjem i revitalizacijom prošlosti, i melankoličnu, koja je karakterizirana čežnjom za romantiziranom izgubljenom prošlosti. Oba tipa mogu inicirati nove načine interpretacije i razumijevanja povijesti. (Splengler, 2009: 84-85) Nostalgija stvara alegorijsko pamćenje filmova kroz reinterpretaciju i pridodavanje novih značenja. (Šuvaković, 1995: 7) Nostalgija je privržena aspektima prošlosti koji još nisu iscrpljeni uključujući prakse i žudnje koje nastavljaju biti relevantne u sadašnjosti. (Splengler, 2009: 85) Za Le Sueura toj reinterpretaciji ključne su estetske strategije površinskog realizma i namjerne arhaičnosti. Površinski realizam odnosi se na smještanje radnje u povijesni kontekst korištenjem odjeće i mizanscene, ali na sterilan način. Namjerna arhaičnost odnosi se na rekreaciju karakteristične filmske forme iz odabranog povijesnog perioda. Nostalgija u svojoj mitologizaciji prošlosti ipak ostavlja prostor za kritičko propitkivanje. (Splengler, 2009: 85-86) Ona ima sposobnost stvaranja novih značenja i kritičkog uvida korištenjem pažljivo postavljenih subverzija premda je opterećena blještavim slikama prošlosti i naglašenom eskapističkom funkcijom filma kao mjestom gdje možemo pobjeći od problema svakodnevice.

Lindsay Ellis (2017) predlaže dodavanje trećeg tipa nostalgije – dekonstruktivnu nostalgiju, koja je u svojoj biti suprotnost drugim dvjema. Dekonstruktivna nostalgija koristi strategije površinskog realizma i namjerne arhaičnosti u službi kritičkog osvrta prema prošlosti. Budući da svaki nostalgičan bijeg u prošlost pruža uvid u sadašnjost, kritički odnos prema prošlosti omogućit će nam bolje razumijevanje sadašnjosti. Primjer dekonstruktivne nostalgije izvodi u usporedbi filmova “Istjerivači duhova” (eng. Ghostbusters) iz 1984. godine, koji je režirao Ivan Reitman i “Oni žive” (eng. They Live) redatelja Johna Carpentera iz 1988. godine. Oba filma prikazuju kulturu 1980.-tih, ali na dva oprečna načina. Reitmanovi “Istjerivači duhova” iz 1984. godine su afirmativni prema hiper kapitalističkoj kulturi 1980. tih te stoga pripadaju melankoličnoj nostalgiji, dok je Carpenterov “Oni žive” iz 1988. godine alegorija konzumerizma i borbi protiv ambicioznih karijerista i neobuzdanog kapitalizma pripadaju dekonstruktivnoj nostalgiji. Nostalgije obično pokazuju karakteristike sva tri tipa u različitim mjerama. Sva tri tipa crpe obilježja iz prošlosti, ali ih koriste za različite svrhe. (Ellis, 2017)

Nijemost shvaćena kao nostalgija prihvatit će davno zaboravljeno ograničenje zvuka te će odati počast nijemom filmu u svim njegovim sastavnicama. Gledat ćemo suvremenu rekonstrukciju te će stoga nijemost biti dio namjerne arhaičnosti kroz koju će se ukorijeniti u povijesno razdoblje nijemog filma. Glazba te zvučni efekti u službi su stvaranja i pojačavanja dojma realnosti, a i emocionalno osnaživanje, pružanje dodatnih značenja i oživljavanje filmske radnje. Vizualnost filma koristi strategiju površinskog realizma. Odnos prema dijalogu će biti karakterističan za nijemi film, sveden na minimum kartica s tekstom i mimiku glumaca. Ipak, nostalgija koja se ovdje pronalazi da bi imala svoju vrijednost mora stvoriti prostor za propitkivanje prošlosti. Suvremenu subverziju u tkanju rekreirane forme koji će nijemost kao nostalgiju dovesti do novih značenja i oblika.

Pojam dekonstrukcija temelji se na tendenciji zapadne kulture da se izražava i misli u smislu binarnih opozicija (crno/bijelo, muško/žensko, prisustvo/odsustvo) koje sugeriraju minijaturne hijerarhije u kojima se jedan pojam smatra pozitivnim ili superiornijim, a drugi negativnim ili inferiornijim. Dekonstrukcija dovodi u pitanje hijerarhiju te cilja na brisanje granice između binarnih opozicija. (037info.com, 2019; Šuvaković, 1995: 27-29 i 135-136) Dekonstrukcija nijemosti polazi od opreke nijemosti i zvuka. Ranije je pokazano da su nijemost i zvuk relativni pojmovi podložni redefiniranju unutar konteksta. Oni nisu opreke nego različiti vidovi istoga, oni se nalaze u odnosu uzajamnog definiranja. Nijemost će definirati zvuk, a zvuk će definirati nijemost kroz kontrast među njima. Apsolutne krajnosti zvuka i nijemosti ne postoje jer svaki zvuk sadrži tišinu i svaka nijemost emitira zvuk. Kada nijemost promatramo u kontekstu zvučnoga filma, ona i dalje sadrži zvuk. Ona tada nije

odsustvo zvuka nego čujnost onoga što je prekriveno zvukom koji zahtjeva pažnju gledatelja. Kada zvuk promatramo u kontekstu nijemog filma mi ne uočavamo njegovo odsustvo, nego njegovo nametanje. Dekonstrukcija nijemosti je njezina suprotnost.

Nijemost kao dekonstrukcija razumije nijemost kao tišinu. Za razliku od nostalgije, nijemost nije izvedena iz rekonstrukcije nego joj se uporište pronalazi u narativu filma. Nijemost je ukorijenjena i integrirana u vrijeme na filmskom platnu, a svrha joj je stvaranje značenja. Odnos prema dijalogu je redukcijski kao i kod tradicionalnog nijemog filma, a razlika je u njegovoj sinkroniziranosti. Redukcija dijaloga nema tehničku motivaciju kao kod tradicionalnog nijemog filma, nego je u službi stvaranja nijemosti. Glazba te zvučni efekti u službi su stvaranja i pojačavanja nijemosti, ali i emocionalno osnažuju, pružaju dodatna značenja i oživljavaju filmsku radnju. Dekonstrukcija nijemosti stvaranjem atmosfere tišine navodi gledatelja na sudjelovanje u stvaranju značenja filmskog narativa. U nijemosti pronalazimo prazninu koju nastojimo popuniti značenjima, a vizualni elementi na koje ćemo se u nijemosti koncentrirati pomoći će nam da razumijemo poruku filma.

Različito razumijevanje nijemosti u suvremenoj interpretaciji nijemog filma nema utjecaja na vizualnu naraciju filma. Tradicionalni nijemi film je u potpunosti razvio specifično filmsku narativnu tehniku, koju je preuzeo zvučni film. Suvremeno razumijevanje nijemosti kao dekonstrukcije koristi iste tehnike vizualne naracije kao i razumijevanje nijemosti kao nostalgije. Potvrdu za to možemo pronaći u primjerima filmova koji se prikazuju na PSSST! Festivalu nijemog filma. Dio programa festivala uključuje filmove koji su snimljeni sa zvukom, ali mogu funkcionirati bez originalnog zvuka, uz pratnju glazbe na nijemoj projekciji. Uklanjanje originalnog zvuka te kasnije kombiniranje s različitom glazbom medijski je eksperiment koji vodi ka stvaranju filma posve različitog od originala. (Vrdoljak, 2016)

Razlika između filmova koji nijemost shvaćaju kao dekonstrukciju i onih koji je razumijevaju kao nostalgiju je u vizualizaciji dijaloga kroz kartice teksta i izraženijom glumom u službi potpore dijalogu kod potonjih. To su dva karakteristična obilježja nijemog filma za kojima zvučni film, a time i film koji dekonstruira nijemost nemaju potrebu. Iz toga proizlazi razumijevanje redukcije dijaloga kao nijemosti. Ovo dvostruko shvaćanje nijemosti može se prepoznati kao postmodernističko tumačenje svijeta nijemosti s naglaskom na dva aspekta postmodernizma: sklonost nostalgiji i padu univerzalnih istina. "Ideja postmodernizma je reinterpretacija tradicije i iznalaženja vlastite perspektive te njezino nadograđivanje. Istina nema neophodnu zakonitost i zato nam se nudi izbor između svih mogućih interpretacija stvarnosti. Ako propada vjera u totalitet, rađa se ideja osobnog izbora koji omogućuje slobodno miješanje različitih aspekata tradicije, kulture, trendova... Prema tome, postmodernizam nije poetika koja se određuje jednoznačno i isključivo, već obuhvaća razne pretpostavke, stilove,

vrijednosti. Drugim riječima, ako ne postoji univerzalna istina, dopušta se pregršt mogućnosti (...)” (Radić, 2013: 7-8) Postmodernizam odbacuje postojanje objektivne realnosti ili stvarnog prikaza svijeta, odvaja se od prethodnih pokreta i odbacuje ih te zalaže se za radikalni skepticizam i relativizam. On sumnja u postojanje univerzalnih istina te svaku istinu promatra kao djelomičnu i podložnu interpretaciji. (Vujaklija, 2016: 7) Sumnja u univerzalnost istine dovodi do preispitivanja konvencija. Činom odbijanja svojih prethodnika lišava se povijesne ukorijenjenosti, a taj nedostatak kompenzira nostalgijom, koja reproducira raskošne slike prošlosti. (Pantić, 2011: 59)

Filmove koji nijemost tumače kao nostalgiju možemo shvatiti kao postmodernističku težnju za kompenzacijom nepostojanja povijesne ukorijenjenosti, pogotovo ako zvučni film prepoznamo kao odbacivanje prethodne konvencije nijemog filma. Ako zvučni film odbaci svoju tradiciju, on gubi prošlost koju će povezati sa sadašnjošću u koherentnu cjelinu te ne može napraviti kolektivni utopijski projekt budućnosti (Pantić, 2011: 59-60). Suvremeni nijemi film stoga je reinterpretacija tradicije nijemog filma koja pokušava simulirati vlastitu povijesnu ukorijenjenost. Filmovi koji nijemost tumače kao dekonstrukciju možemo shvatiti kao postmodernističko propitivanje istine nijemosti. U sebi sadrže i postmodernističko odbacivanje prethodnih konvencija pri čemu se odbacuje konvencija tradicije zvučnog filma, kroz redukciju dijaloga. Dekonstruktivna nijemost je reinterpretacija tradicije zvučnog filma, iznalaženje vlastite perspektive nijemosti i njezino nadograđivanje. Istovremeno dolazi do miješanja dviju naizgled različitih tradicija filma: zvučne i nijeme s ciljem stvaranja hibrida. Pojavljuje se kontinuitet i sinergija zvučnog kao novog i nijemog kao starog te umjesto da novo uništi staro imamo primjer preklapanja, hibridnosti i koegzistencije. Nijemost ovdje postaje postmodernistički subjekt, u čijem samoodređenju veliku ulogu ima sumnja. On je podložan mnogostrukim, različitim tumačenjima koja su ovisna o kontekstu iz kojeg su promatrana. Nijemost je konstrukt fluidan, raspršen i ovisan o različitim utjecajima. To je pažljivo konstruirana nijemost koja je ovisna o potrebama narativa i značenja koja nastoji prenijeti.

4. Analiza nijemog filma u suvremenoj interpretaciji

Odabir filmova za ovo istraživanje sastavljen je na temelju nekoliko kriterija. Filmovi su odabrani s dva popisa: IMDb popisa suvremenih nijemih filmova (IMDb, 2013) i IndieWire popisa “15 modernih filmova s vrlo malo dijaloga, od ‘Mjesta tišine’ do ‘Sve je izgubljeno’” (IndieWire, n.d.) čemu je pridodan film Stanleya Kubricka “2001: Odiseja u svemiru” iz 1968. godine. Kubrickova “2001: Odiseja u svemiru” odabrana je jer je to film s minimumom dijaloga te ima zanimljivu upotrebu nijemosti u narativu filma. Odabir filmova je tražio filmove koji su snimljeni poslije 1950.-tih godina kako bi se stvorio odmak od razdoblja nijemog filma koje je trajalo do 1930.-tih. Oslanjajući se na dva načina shvaćanja nijemosti u suvremenoj interpretaciji nijemog filma, odabir je uključivao jednak broj filmova iz svake grupe. Kriterij odabira filmova u kategoriji nijemosti kao nostalgije je korištenje estetskih strategija površinskog realizma i namjerne arhaičnosti. Poseban naglasak je stavljen na strategiju namjerne arhaičnosti jer iz nje proizlazi rekonstrukcija karakterističnih obilježja nijemog filma, pri čemu se prvenstveno misli na vizualizaciju dijaloga kroz kartice teksta i izraženiju glumu u službi potpore dijalogu. Važan kriterij za odabir filmova u kategoriji nijemosti kao dekonstrukcije je konstantna zastupljenost redukcije dijaloga tijekom trajanja filma. Kriterij redukcije dijaloga temelji se na činjenici da je dijalog u tradicionalnom nijemom filmu reduciran zbog tehničko-narativnog ograničenja. Ovo ograničenje proizlazi iz ne mogućnosti sinkronizacije zvuka kombiniranog s negativnim utjecajem kartica s tekstom, kao prenositelja dijaloga i naracije, na tijek filmskog narativa.

U analizu nisu uvršteni filmovi koji su replike nijemih filmova jer je to samo ponavljanje forme bez suvremene interpretacije. Primjeri takvih filmova su “Juha” iz 1999. godine redatelja Akia Kaurismäkia i “Dr. Plonk” iz 2007. godine, koji je režirao Rolf de Heer. U kategoriji nijemosti kao dekonstrukcije nisu odabrani filmovi bez glazbene pratnje kao na primjer “Četiri puta” (tal. La Quattro Volte) redatelja Michelangela Frammartina iz 2010. godine, jer nedostaje element glazbe. Također “lažno nijemi” film poput “Plemena” (eng. The Tribe) Myroslava Slaboshpytskiya iz 2014. godine, koji dijalog prenosi znakovnim jezikom, jer ne postoji redukcija dijaloga niti glazba. Također tu je film redatelja Jona Frickea “Samsara” iz 2011. godine, koji kroz vizualni prikaz, te kombiniranjem glazbe i ambijentalnih zvukovova ilustrira sanskrtski pojam samsare što označava ponavljajući krug rođenja, života i smrti. Film je dokumentarni, meditativnog karaktera, a Fricke ga naziva “vođena meditacija” (Vrdoljak, 2014.) Frickeova “Samsara” nije odabrana za analizu jer nema stvarne radnje odnosno narativa filma. Među filmovima koji nisu odabrani za analizu moguće je pronaći zanimljive primjere nijemosti kao dekonstrukcije. Na primjer film “U Sylvijinom gradu” (šp.

En la Ciudad de Sylvia, eng. In the City of Sylvia), redatelj Jos  a Luisa Guerina. U filmu postoje obilježja redukcije dijaloga, narativne nijemosti, korištenja glazbe te opreka odnosa nijemost/zvuk. Kod ovog filma zanimljiva je upotreba glazbe, jer unatoč njezinoj ulozi stvaranje atmosfere, evociranje emocija, prenošenje značenja itd. ona nije dodana nego je uvijek moguće pronaći njezin izvor u prizoru. Unutar ovog filma, priča o traženju djevojke koju je jednom upoznao prije šest godina, je zanimljivo vizualno ispričana naglašavajući korištenjem nijemosti emocionalnu stranu potrage za ljubavlju.

Analiza se fokusira na istraživanje nijemosti, kao glavne karakteristike nijemog filma. Kako je u ranijim poglavljima uočeno, nijemost je moguće definirati samo kroz kontrast sa zvukom, analiza će biti fokusirana na zvuk u filmu, koji uključuje dijalog i naraciju, glazbu i zvučne efekte. Pod zvučnim efektima podrazumijevaju se svi prizorni i neprizorni zvukovi. Elementi koji su promatrani u filmovima su: tema i radnja filma, dijalog i odnos prema dijalogu, zvuk (glazba i zvučni efekti) i odnos prema zvuku, svrha nijemosti u filmu, dihotomija zvuk/nijemost i njezina uloga u filmu te posebnosti svakog filma s naglaskom na zvučne aspekte. Pri promatranju teme i radnje filma pronalaze se informacije, koje će pomoći u razumijevanju svrhe nijemosti. Kod filmova koji nijemost shvaćaju kao nostalgiju kroz temu i radnju moći će se determinirati tip nostalgije: restorativna, melankolična ili dekonstrukcijska. Kod nijemosti kao dekonstrukcije tema i radnja pokazat će kako narativ stvara nijemost te razloge za njezino korištenje. Kod promatranja dijaloga potrebno je otkriti kakvim tehnikama se prenosi dijalog i koja mu je uloga u filmu. Kod nijemosti kao destrukcije potrebno je obratiti pozornost na način njegove redukcije te koja značenja iz toga proizlaze. Uloga dijaloga u filmu naj  e  e je ubrzavanje radnje, prenošenje informacija, otkrivanje emocija, razvoj zapleta i sl. Promatranje zvuka koncentrirano je na njegovu ulogu u stvaranju nijemosti, pri čemu se treba obratiti pozornost na odnos zvuka i nijemosti. Razlika u ulozi zvuka između nijemosti kao nostalgije i nijemosti kao dekonstrukcije je da su glazba i zvučni efekti u službi stvaranja i pojačavanja dojma realnosti kod prvoga, a kod drugoga dojma nijemosti. Kod oba služe stvaranju značenja. Svrha nijemosti u filmu s jedne strane omogućuje determinirati kojoj interpretaciji nijemosti pripada promatrani film. S druge strane svrha nijemosti je usko povezana sa značenjem filma kao cjeline. Posebnosti filma s posebnim naglaskom na zvučne aspekte odnosi se na subverziju konvencije unutar rekreirane forme koji će nijemost kao nostalgiju dovesti do novih značenja odnosno posebnosti načina na koji je stvorena nijemost u filmovima nijemosti kao dekonstrukcije.

4.1. Umjetnik

“Umjetnik” (eng. *The Artist*) suvremeni je nijemi film redatelja Michaela Hazanaviciusa iz 2011. godine. Radnja filma je smještena u razdoblje prve pojave zvučnih filmova, a fokusira se na pad popularnosti nijemog filma i probleme glumaca nijemog filma te uspon zvučnog filma.

Film prati zvijezdu nijemog filma Georgea Valentina od vrhunca njegove karijere 1927. godine. Poslije premijere filma, za vrijeme poziranja pred fotografima slučajno se sudara s obožavateljicom Peppy Miller. Nakon glumljenja šoka i ljutnje veselo se fotografira s Millericom. Kasnije pomaže Peppy Miller da dobije sporednu ulogu u njegovom novom filmu što pokreće njezinu karijeru. Dvije godine kasnije šef studija Al Zimmer odlučuje prestati s produkcijom nijemih filmova. Valentin inzistira da zvučni filmovi nemaju budućnost te odlučuje sam financirati, producirati i režirati nijemi film. Premijera filma događa se na isti dan kada i premijera novog zvučnog filma Peppy Miller, koja postaje velika zvijezda, i film propada. Pad burze ga pak dodatno financijski uništava. Napokon očajan i pijan Valentin spaljuje sve role filmova u kojima je glumio te skoro pogiba u požaru kojeg time izaziva. Zahvaljujući psu s kojim je glumio u filmovima Valentin je spašen, a Peppy Miller ga odvodi u svoju kuću kako bi se oporavio. Kao velika Valentinova obožavateljica, Millerica nagovori Zimmera da joj dopusti snimiti mjuzikl s Valentinom.

Hazanaviciusov “Umjetnik” iz 2011. godine je ljubavna komedija koja kroz ljubavnu priču romantizira priču o smrti nijemog filma. Kroz sretan kraj ljubavne priče proslavlja i mitologizira nijemi film, navodi nas da očekujemo da i on poput Valentina pronađe svoj novi početak.

Dijalog u Hazanaviciusovom “Umjetniku” sveden je na kartice s tekstom i mimiku glumaca karakteristično za tradicionalni nijemi film. Gluma slijedi karakterističan obrazac glume za nijemi film u kojem glumac učini vrlo izražajnu gestu koju potom zamrzne na trenutak te potom napravi brzi prijelaz na drugu izražajnu gestu pri čemu su pokreti stereotipni i ponavljajući. (Turković, 2012a) Izražajnost gesti se povećava kada radnja scene prikazuje film u filmu, vjerojatno kako bi se naglasila razlika između filma u filmu i filmske stvarnosti. Uloga dijaloga u filmu je tipična, što se odnosi na prenošenje informacija, otkrivanje emocija, razvoj zapleta, motivaciju likova i sl.

Glazbu za film komponirao je Ludovic Bource. Kompozicija je tipična za tradicionalni nijemi film, proteže se cijelim trajanjem filma, uz iznimku nekoliko mjesta gdje nestaje. Primjer je kada se Peppy Miller sudari s Valentinom; glazba na trenutak prestaje dok se kamera fokusira na Valentinovo lice. U tom trenutku odsustvo glazbe sugerira nijemost, a značenje

koje evocira je iščekivanje reakcije. Glazba prati i dopunjuje radnju filma te u pojedinim scenama imitira pozadinske zvukove, na primjer zvuk udaraca cipela o pod za vrijeme plesa. Također glazba se koristi kao neprizorni zvuk u trenutku pada pera na pod. Uloga joj je prikrivanje nijemosti, ali i stvaranje dodatnih značenja stvaranjem atmosfere filma.

Nijemost u filmu se tretira kao tehnička nužnost, te joj je cilj pozicionirati radnju i likove u razdoblje nijemog filma. Nijemost ima semantičku ulogu pojačavanja nostalgičnog dojma filma.

Suvremeni obrat u ovoj nostalgičnoj posveti nijemom filmu pronalazimo u nagloj pojavi sinkroniziranog zvuka. Kao što suvremeni film koristi nijemost kako bi stvorio dodatna značenja, Hazanaviciusov "Umjetnik" iz 2011. godine, koristi zvuk. Na mjestu gdje bi suvremeni film reducirao zvuk kako bi privukao pažnju gledatelja, ovdje nalazimo zvuk u genijalnoj subverziji karakteristika nijemog filma i poigravanja s filmskom konvencijom. Sinkronizirani zvuk pojavljuje se prvi put nakon što Valentin prisustvuje prvim snimkama zvučnog govora. Njegov strah od zvučnog filma naglasit će sekvence sna u kojoj njegova soba postaje ozvučena: pas počinje lajati, telefon zvoniti, čuju se odjeci njegovih koraka. I dok on čuje sve više zvukova koje njegovo okruženje proizvodi, on sam nema glasa, otvara usta, ali je nijem kao i njegovi filmovi. Sinkronizirani zvuk u toj sceni odnosi se na zvučne efekte odnosno prizorne zvukove, s kojima protagonista stupa u kontakt, istražuje ih, a oni stvaraju kod njega emocionalnu reakciju. Glazba prestaje trenutak prije prvog prizornog zvuka udarca čaše o stol i odsutna je tijekom cijelog trajanja sekvence. Vraća se na samom kraju kao ilustracija glasnoće pada pera. Kontrast sinkroniziranog zvuka u ovom pretežno nijemom filmu objašnjava i naglašava uzrok i početak dramskog sukoba. Također naglašava Valentinovu nijemost. Objašnjenje za njegov strah od zvučnog filma otkrit ćemo na samom kraju kada se sinkronizirani zvuk pojavljuje dok on pleše s Millericom pri snimanju mjuzikla, a potom se čuju i prve izgovorene riječi: "Rez! Izvrsno. Prekrasno. Može još jedanput?". Valentin odgovara "Sa zadovoljstvom." s francuskim naglaskom. Simbol je to ne samo novog razdoblja filma nego i Valentinove prilagodbe toj promjeni. U ovom slučaju kontrast sinkroniziranog zvuka odnosi se na dijalog i prizorne zvukove, a služi razrješenju dramskog sukoba te naglašavanju istog.

U vremenu kada je zvuk i dijalog toliko dominantan, iznenađenje koje donosi nijemi film je spektakl. Hazanaviciusov "Umjetnik" iz 2011. godine evocira mitološku nevinost vremena nijemog filma i njezin kontrast suvremenošću. Kroz nostalgiju za prošlim boljim vremenima naglašava eskapističku funkciju nijemog filma kao mjesto gdje možemo pobjeći od problema svakodnevice u neku drugu realnost. (Hamrah, 2012)

Priča Georgea Valentina može se shvatiti kao priča tipičnog glumca nijemog filma nakon pojave zvučnog filma. Valentin također simbolizira sam nijemi film, kao žrtvu tehnološkog razvoja koji je zamijenjena novim, efikasnijim i privlačnijim. Peppy Miller je u tom slučaju simbol zvučnog filma: mlada, atraktivna i uspjeh postiže uz pomoć simbola nijemog filma. Radnja filma simbolično predstavlja dramatiziranu i romantiziranu verziju povijesnih događaja u razdoblju pojave i uspona u popularnosti zvučnog filma iz perspektive nijemog filma. Sukob nove i stare tehnologije, prikazan u sekvenci Valentinovog sna, posebno je naglašen upravo korištenjem obje tehnike. Šef studija Al Zimmer simbol je filmske industrije, i upravo njemu pripadaju prve izgovorene riječi. Filmska industrija je ona koja prigrbljuje zvuk u filmu, ona također ima moć da nijemom filmu omogući novi početak u novom ruhu ako je zvučni film nagovori. Hazanaviciusov "Umjetnik" na razini simbola je postmodernistička tendencija suvremenog da kroz reinterpetaciju tradicije nijemog filma pokuša simulirati vlastitu povijesnu ukorijenjenost. Pokušaj da prošlost nijemog filma poveže sa sadašnjošću zvučnoga kako bi se stvorila mogućnost za kolektivni utopijski projekt budućnosti. Odnosi li se taj projekt budućnosti na filmove koji nijemost shvaćaju kao dekonstrukciju, pokazat će vrijeme.

Hazanaviciusov "Umjetnik" (2011.) može se prepoznati kao predstavnik restorativne nostalgije, zbog njegove motivacije da oživi i revitalizira prošlost. Razrješenje sukoba ukazuje na to jer Valentinu kao simbolu nijemog filma daje drugu šansu da oživi svoju propalu karijeru pronalaženjem svojeg mjesta u mjuziklu. Sugerira se time da nijemi film može pronaći svoje mjesto unutar dominacije zvučnog filma samoreinterpretacijom. Svrha nijemosti "Umjetnika" je višestruka: evociranje prošlosti, stvaranje dojma, pričanje priče. Kroz nostalgiju za prošlim boljim vremenima kada je film bio najčišći oblik filma nastoji se ispričati priča koja će nam konstruirati realnost u koju će film moći pobjeći od problema jednoličnosti popularnog filmskog izražaja.

4.2. Nijemi film

"Nijemi film" (eng. Silent Movie, jugosl. Tišina, smijemo se!) je parodija iz 1976. godine. Ovaj nijemi film režirao je Mel Brooks, a parodija je na slapstick komedije, proces stvaranja filma te preuzimanje kontrole nad filmskim studijima od strane velikih korporacija.

Radnja, koja je smještena u 1970.-te, prati redatelja Mel Funna, koji se oporavlja od problema s alkoholizmom. Funn želi snimiti prvi nijemi film nakon četrdeset godina. Nakon što uvjeri šefa studija Big Picture Studio, da će mu ovaj nijemi film s najvećim zvijezdama

Hollywooda spasiti studio, dvojicom prijatelja Domom Bellom i Martyem Eggsom kreće u potragu za zvijezdama. Big Picture Studio je u opasnosti da ga preuzme bijesan i pohlepan konglomerat Engulf & Devour iz New Yorka. Prve zvijezde za kojima kreću Funn, Eggs i Bell su Burt Reynolds, James Cann, Liza Minnelli i Anne Bancroft. Svaku od zvijezda nagovore nakon komične sekvence. Burt Reynolds iznenade pod tušem, a potom ga umalo pregaze, s Jamesom Cannom imaju ručak u neispravnoj kamp prikolici koja se opasno ljulja, Lizzu Minnelli susreću odjeveni kao vitezovi, a Anne Bancroft nakon komične plesne scene. Šef studija se razboli te je u bolnici odakle Funn telefonira pantomimičaru Marcelu Marceau koji ih odbija. Paula Newmanova uoče u bolnici pri čemu slijedi Hollywoodska jurnjava u invalidskim kolicima. Za vrijeme potrage za zvijezdama trojac ima nekoliko kratkih smiješnih avantura poput zamjene dva njemačka ovčara od kojih je jedan vodič za slijepe te susret s automatom za Coca-Colu koji izbacuje limenke kao granate. Engulf & Devour su zabrinuti da će Funn spasiti Big Picture Studio te odlučuju unajmiti Vilmu Kaplan, senzaciju noćnog kluba, da ga zavede. Funn se zaljubljuje, a kada mu Egg i Bell otkriju istinu o Vilmi, Funn se vrati alkoholu. Dan prije početka snimanja filma Vilma daje otkaz Engulfu & Devouru te uz pomoć Egga i Bella uspijeva pronaći pijanog Funna kojeg potom otriježne sa stotinama šalica kave. Funn uspije snimiti nijemi film u rekordnom vremenu, ali prije same premijere Engulf & Devour ukradu jedinu kopiju. Dok Vilma zabavlja publiku koja čeka premijeru striptizom, trojac uspijeva povratiti filmsku vrpču, između ostalog uz pomoć ranije spomenutog automata za Coca-Colu. Publika je oduševljena filmom i svi slave.

Brooksov "Nijemi film" iz 1976. godine, parodija je ne samo nijemog filma i slapstick komedija, nego i filmske industrije. (Crick, 2009) Snimljen u boji kao da nastoji kroz parodiju upravo slaviti bezvremenost nijeme komedije, koja je od svih žanrova nijemog filma najprepoznatljivija suvremenom gledatelju.

Odnos Brooksovog "Nijemog filma" prema dijalogu je karakterističan za tradicionalni nijemi film, korištenje kartica teksta i mimike glumaca. Oboje pak koristi kao vic. Kartice s karticama koristi u šali tako što dok podređeni šapće na uho šefu kartica donosi: "šapat...šapat...šapat". Šef ga ne uspijeva razumjeti te primora čovjeka da vikne pri čemu kartica donosi velikim slovima: "ŠLIC TI JE OTVOREN". Gluma je pretjerana kako bi bila izvor komedije. Koristeći sličnost izražajnih gesti glumaca nijemog filma i gesti koje se koriste u igrama pogađanja, u sceni gdje sekretarica pokušava objasniti šefu da Funn ima problema s alkoholom, šef gestu krivo protumači da Funn sisa palac. Uloga dijaloga i naracije je tipična: prenosi informacije, motivaciju likova, otkriva emocije i razvoj zapleta s naglaskom na smiješno.

Glazba je kombinirana tako da prati radnju filma i pojačava dojam smiješnih scena, a komponira je John Morris. Glazba ilustrira zvučne efekte uz obilno korištenje neočekujućih zvukova kao pratnju slika: zvuk zvona kada šef studija udari glavom, dok se Eggs baca između dizala čuje se zvuk fliper uređaja. Svaki od pažljivo sinkroniziranih neočekivanih zvukova pojačava učinak šale u sceni. Prizorni zvuk zvonjave telefona ilustriran je dvostruko: putem glazbe i putem kartice teksta. Budući da se telefon nalazi u Parizu kartica teksta donosi: “Sonnez . . . Sonneze”.

Svrha nijemosti u Brooksovom “Nijemom filmu” proizlazi iz slapstick komedije. Dok se kod Hazanaviciusovog “Umjetnika” iz 2011. godine, estetske strategije, površinski realizam i namjerna arhaičnost, odnose na isti povijesni period, površinski realizam Brooksovog “Nijemog filma” smješta radnju u sadašnjost (1970.-te) dok se namjerna arhaičnost odnosi na povijesni period nijemog filma.

Inače vrlo vjerna replika nijeme komedije, za svoj suvremeni obrat odabrala je samo jednu izgovorenu riječ: “non”. Francuski “ne” izgovara pantomimičar Marcel Marceau, nakon što reprizira svoju rutinu “hoda na vjetru” dok se pokušava javiti na telefon. Funn ga nije razumio jer ne govori francuski. S ovom šalom nijemost je odbijena mnogostruko: nijemost prekida pantomimičar čija je suština nijemost, odbijajući nastup u nijemom filmu unutar Brooksovog nijemog filma “Nijemi film”. Želi li nam “Nijemi film” iz 1976. poručiti da on to nije?

Brooksov “Nijemi film” ismijava vlastito postojanje i smije se sam sebi. On je nijemi film koji priča o snimanju nijemog filma u sadašnjosti. On se ne pokušava ukorijeniti u prošlosti, nego prošlost nasilno dovodi u sadašnjost. Parodira autorovo snimanje filma koji upravo gledamo. Istovremeno ismijava i slavi nijemu komediju. “Zar ne znaš da je slapstick mrtav?” pita šef studija nakon čega pada sa stolicom i otkliže se duž prostorije udarivši u zid s neočekivanim zvučnim efektom u stilu slapsticka. Na prvi pogled on spada u melankoličnu nostalgiju, s njezinom čežnjom za romantiziranom izgubljenom prošlosti. Dok kritizira filmsku industriju u sadašnjosti kao da želi poručiti kako je u vremenu nijemog filma sve bilo jednostavnije. Pronalazi se tu i motivacije za oživljavanjem i revitalizacijom prošlosti restorativne nostalgije posebice jer upravo s artefaktom prošlosti, nijemim filmom, spašava studio od propasti. Količina kritičkog osvrta smješta ga u kategoriju dekonstrukcijske nostalgije. Brooksov “Nijemi film” svojom nijemošću želi dati kritički osvrt na stanje u društvu, a posebice na stanje u filmskoj industriji, nudeći nam mogućnost da se rješenja možda mogu pronaći u mitološkoj jednostavnosti prošlosti.

4.3. Priče s pločnika

“Priče s pločnika” (eng. Sidewalk Stories) je niskobudžetni nijemi film iz 1990. godine redatelja Charlesa Lanea. Priča govori o mladom uličnom umjetniku koji se brine za dijete nakon ubojstva oca djeteta. Film je inspiriran Charlie Chaplinovim filmom “Mališan” (eng. The Kid) iz 1921. godine. (Ebert, 1990)

Radnja započinje na ulici gdje među uličnim izvođačima pronalazimo mladog uličnog umjetnika koji zarađuje crtajući portrete prolaznika. On živi u napuštenoj crkvi, koja se treba rušiti. Na ulici upoznaje poslovnu ženu koja želi da joj nacrtaj portret, ali odlazi tek što ga je umjetnik započeo jer shvati da kasni. Kasnije par s djetetom dolazi i žena traži portret djeteta. Dok umjetnik crta portret, otac se kocka. Nakon završenog portreta par odlazi te se posvađaju zbog kockanja, te otac odlazi s djetetom. Umjetnik kasnije svjedoči ubojstvu oca u mračnoj uličici. Nakon smrti oca on uzima dijete i brine se za njega dok traži majku pomoću fotografije koju mu je dao otac prije smrti. S djetetom doživljava niz komično oblikovanih svakodnevnih događaja. Prilikom krađe odjeće za dijete, ponovno susreće poslovnu ženu, te oni uskoro postanu bliski. Umjetnik i dijete postaju dragi poslovnoj ženi. Kasnije poslovna žena dolazi da joj naslika portret, a on samo nastavlja stari. Umjetnik počinje dobro zarađivati kada ljudi počinju kupovati črčkarije djeteta kao modernu umjetnost te ga uočavaju nasilnici koji mu žele ukrasti novce. Iste večeri umjetnik i dijete susreću poslovnu ženu te nakon duge šetnje odlaze pred ulaz u njezinu zgradu gdje je poljubi. Po povratku otkriva da je crkva u kojoj je živio s djetetom srušena te odlaze u prenoćište za beskućnike. Kad poslovna žena otkrije njihovu tešku situaciju pozove ih na večeru. Sljedeći dan umjetnik otkriva na kartonskoj ambalaži mlijeka da majka traži dijete te joj ga vraća. Na kraju umjetnik odlazi na ulicu i sjeda među beskućnike i ondje ga pronalazi poslovna žena i dok jedu sendviče među beskućnicima odjednom se pojavljuje zvuk te čujemo beskućnike kako prose sitniš.

Dijalog u Laneovim “Pričama s pločnika” odvija se u potpunosti kroz glumu. Kartica s tekstom nema, te dijalog u potpunosti ovisan o pantomimičarskim gestama. Glumci izgovaraju tekst, te je moguće dijalog čitati s usana. Ovo odsustvo dijaloga oslanja se na glazbu da prenosi informacije i ona to čini vrlo dobro. Pažljivo komponiranu glazbenu pratnju, koja prati i dopunjava vizualnu naraciju skladao je Marc Marder. Glazba ilustrira prizorne zvukove. Najzanimljiviji primjer je svakako onaj kada zvuk buke koju stvara dijete udaranjem po stolu u knjižnici ilustriraju udarci po tipkama klavira, a tišinu glazba. Neočekivani zvukovi, također ilustrirani glazbom, podsjećaju na one iz crtanih filmova kao što su zvuk namigivanja, zvuk balona koji odlazi iz ruke i boing zvuka koji se čuje kada dijete okrećući se u snu povuče uzicu kojom je vezano uz umjetnikov vrat. U sekvenci u kojoj umjetnik i dijete šetaju s poslovnom

ženom te zastaju poslušati ulični bend čuje se lavež psa. Ne mogu procijeniti radi li se o glazbenoj imitaciji ili o sinkronizaciji laveža.

Lane nijemost svojih "Priča s pločnika" prekida u sekvenci, u kojoj poslovna žena i umjetnik jedu sendviče. Glazba se povlači, a zamjenjuje ju zvuk ulice. Kamera se usmjerava prema prosjakinji koja progovara: "Možeš li mi dati nešto sitnog moram prehraniti obitelj?". Kamera prelazi na sljedeće beskućnike i oni dobivaju glasove većinom tražeći sitniš. Kamera se na umjetnika i poslovnu ženu vraća samo još jednom, oni šute i jedu, a slike i glasovi beskućnika postaju sve glasniji.

Odnos prema nijemosti u Laneovim "Pričama s pločnika" iz 1990. godine je neobičan. One su inspirirane nijemim filmom "Mališan" Charlia Chaplina, a ta se poveznica uočava u priči o izgubljenom djetetu o kojemu se brine slučajni, siromašni prolaznik te u bavljenjem odnosima bogatih i siromašnih. "Priče s pločnika" nijemost pojačavaju odbacivanjem kartica s tekstom oslanjajući se na govor tijela. To nije nijemost tradicionalnog nijemog filma, to je nijemost značenja, koju dodatno naglašava pojava sinkroniziranog zvuka i govora beskućnika. Laneove "Priče s pločnika" su priče beskućnika, ublažene melankoličnom nostalgijom nijemosti. Evocirajući nijemu komediju Charlia Chaplina one izražavaju čežnju za prošlim boljim vremenima. Laneove "Priče s pločnika" iz 1990. godine pronalaze spas od tmurne svakodnevice u smiješnim situacijama i gegovima, no pojačana nijemost stalno podsjeća da nam nedostaju informacije da se nešto skriva od nas. Kada ovaj film progovori otkriva nam istinu, da smo gledali iluziju i simulaciju stvarnosti koja je smijehom prikrivala stvarnost. Nijemost u službi dekonstrukcijske nostalgije daje snažnu kritiku društva i odnosa bogatih i siromašnih, i to ne samo u momentima kada umjetniku vratar ne dopušta ulazak u zgradu ili kada se majke u parku s gađenjem odmiču od prosjaka. Ova kritika je sadržana u kontrastu završne sekvence, govora beskućnika, s ostatkom filma.

4.4. Antena

"Antena" (šp. La Antena, eng. The Aerial) je nadrealistični nijemi film redatelja Estebana Sapira iz 2007. godine. Film govori o gradu u kojem su svi izgubili svoje glasove.

Godine XX u Gradu u kojem su svim stanovnicima ukradeni glasovi, komunikacija se odvija čitanjem riječi s usana i nijemim izgovaranjem riječi. Građani su potpuno pod kontrolom G. TV-a, koji koristi hipnotički program kako bi naveo ljude da kupuju njegove proizvode, okrugle kolače s hipnotizirajućom spiralom. To čini uz pomoć Glasa, jedine žene koja još uvijek ima glas. Njezina pjesma baca gledatelje u konzumeristički trans. Glas pomaže

G. TV-u jer je G. TV obećao pronaći par očiju za njezinog slijepog sina koji također ima glas. Zabunom oči se dostave u kuću G. i Gđa. X i njihove kćeri Ane, koja tako upozna slijepog dječaka Tomasa.

G. TV želi građanima oduzeti i riječi kako bi ostvario potpunu kontrolu nad njima. Zato otima Glas i spaja je na stroj te emitirajući njezin glas oduzima riječi ljudima. Jedina mogućnost da se zaustavi utjecaj stroja je da se drugi glas emitira što će poništiti utjecaj stroja. Kada G. X saznaje za plan oduzimanja riječi, on i cijela njegova obitelj zajedno s Tomasom pokušat će poništiti utjecaj stroja tako što će njegov glas emitirati preko stare stanice za emitiranje na rubu grada, Antene. G. TV, sada svjestan da Tomas također posjeduje glas, šalje Čovjeka Štakora da ga ubije. U Anteni G. X i Čovjek Štakor boreći se za pištolj otkrivaju tajnu prostoriju unutar koje direktor Antene, djevojčica unutar snježne kugle, nadgleda proizvodnju okruglih kolača koji drže stanovništvo pod kontrolom. Za vrijeme borbe, pištolj opali i slučajno ubije direktora Antene, koja se pretvori u staru ženu nakon smrti. Za to vrijeme G. TV je započeo emitiranje za vrijeme prijenosa boksačkog meča, koji gledaju svi građani u Gradu. To dovodi do hipnoze i padanja u san građana, a iz njih odlaze sve riječi i putuju prema Anteni. Riječi u Anteni nakon što se unište postaju dio okruglih hipnotizirajućih kolača. Emitiranje se poništava kada Tomas počinje govoriti. Njegove riječi su: "Mama, da li si tamo?". Poništavanjem emitiranja stanovnici se bude, i sada su sposobni koristiti glasove premda samo vrište, također se zaustavlja proizvodnja okruglih kolača. U Anteni G. i Gđa. X te njihova kćer Ana također iskušavaju svoje glasove vrišteći. A Narator, koji se pojavljuje u obliku ruku koje tipkaju na pisačkoj mašini imitiranjem sviranja klavira, objavljuje da je sve na kraju popravljeno.

Dijalog u Sapirovoj "Anteni" iz 2007. godine odvija se nijemim izgovaranjem riječi, te tekstom ispisanim direktno na scenama, a ne korištenjem kartica teksta. Tekst koji se pojavljuje nije statičan nego je u interakciji s likovima i radnjom. Likovi ga mogu prekriti kada ušutkuju govornika, pomicati kako bi mu dali pokret, odgurnuti u ljutnji, a on može i sam se kretati, okrenuti leđa gledatelju s likom kojem pripada ili se povećavati u entuzijazmu. Nijemo izgovaranje riječi, mimika i geste glumaca u interakciji s tekstom zajedno tvore dijalog. Glas i Tomas koriste sinkronizirani dijalog uz mimiku i geste. Slijepi Tomas ne vidi mimiku, ali može čitati riječi prislanjajući ruku na usne govornika. Mimika i interakcija teksta zamjenjuju ona značenja koja se nalaze u boji, jačini i tonu sinkroniziranog glasa. Gluma u Sapirovoj "Anteni" odstupa od karakteristične glume nijemog filma te se približava gestikulaciji karakterističnoj za igre pogađanja, primjer čega imamo i kod Brooksovog "Nijemog filma".

Zvuk Sapirove "Antene" pripada glazbi, nema zvučnih efekata, a prizorni zvukovi poput pucnjeva pušaka imitiraju se glazbom. (Blos-Jáni, 2008) Glazba, koju komponira Leo

Sujatovich, snažno je povezana s događajima na filmskom platnu. Osim što pokriva nijemost filma, ona radi u službi stvaranja nijemosti kao tehnike privlačenja pozornosti i prenošenja značenja. Glazba će potpuno nestati u sekvenci kada su građanima oduzete riječi, stvarajući apsolutnu tišinu koja odražava građane koji više nemaju sredstava za komuniciranje. Također glazba prestaje u sekvenci u kojoj Tomas svojim glasom poništava emitiranje G. TV-a i proizvodnju hipnotizirajućih kolača, naglašavajući bitnost trenutka, pojačavajući Tomasov govor i dajući mu značaj. Sekvenca prije nego će Ana otkriti Tomasovu sposobnost govora je također snimljena bez glazbe. Ana, sama u igri skače po krevetu, a potom uzima trubu i puše u nju. Glazba se pojavljuje u trenutku uzimanja trube, a potom imitira njezin glasan zvuk. Tomas ulazi u sobu i počinje govoriti. Nijemost koja prati Anu simbolizira njezinu nemogućnost da govori, a potom je kontrastira s Tomasovom sposobnošću govora. Ona je nijema i njezina nijemost je naglašena nijemošću sekvence. Zanimljiva upotreba prizornog zvuka je u sceni kada pjevačica u baru imitira pjevanje uz pratnju pjesme reproducirane s gramofonske ploče. Kada snimak počne “preskakati”⁶ i pjevačica je prisiljena “preskakati” u svojoj izvedbi dok netko ne odglavi iglu gramofona i omogući normalnu reprodukciju snimke.

Izvor nijemosti Sapirove “Antene” pronalazi se unutar narativa filma, jer je netko oduzeo glas svim građanima u Gradu. Ta narativna nijemost potom preuzima oblik nijemog filma. Pojava sinkroniziranog dijaloga u filmu također proizlazi iz narativa, jer Glas i Tomas imaju sposobnost govoriti, a sinkronizirani zvuk je sredstvo kojim se manipulira, a potom spašava građane. Zanimljivo je napomenuti da unatoč povratku glasova u Grad, vrisak građana nije sinkronizirani zvuk, nego je imitiran putem glazbe. Za razliku od Hazanaviciusovog “Umjetnika”, Brooksovog “Nijemog filma” i Laneovih “Priča s pločnika” sinkronizirani zvuk ne pojavljuje se na kraju filma. Film završava kako je i započeo – glazbom klavira, koja simbolizira pisanje na pisačkoj mašini, i rukama naratora.

Korištenje namjerne arhaičnosti u filmu je istovremeno narativno sredstvo i rekreacija karakteristične forme nijemog filma, a oba aspekta su međuovisna. Sapirova “Antena” pripada dekonstrukcijskoj nostalgiji jer reprodukcijom povijesne forme kritizira utjecaj medija na društvo. “Uzeli su naše glasove, ali i dalje imamo riječi” rečenica je koju izgovara Anin djed s vizualnom simbolikom židova, podsjeća na Foucaultovu teoriju povezanosti odnosa moći s diskursom, odnosno pojednostavljeno govorom. Diskursi odbačenih od društva se potiskuju, a

⁶ Odnosi se na zaglavljivanje igle gramofona za vrijeme reprodukcije na oštećenju ili prljavštini na gramofonskoj ploči zbog čeka dolazi do konstantnog ponavljanja malog segmenta snimke koji se nalazi na mjestu zaglavljivanja igle.

na primjeru filma “Antena” doslovno im se oduzima mogućnost govora i razmjene misli kako bi se postigla apsolutna kontrola.

4.5. Mjesto tišine

“Mjesto tišine” (eng. A Quiet Place) postapokaliptični horor, redatelja Johna Krasinskog, iz 2018. godine je suvremeni film s redukcijom dijaloga. Priča je to o preživljavanju jedne obitelji u svijetu u kojem je zvuk opasnost, jer privlači čudovišta.

Radnja započinje s obitelji koja u napuštenom gradu prikuplja potrepštine za preživljavanje. Svi su pažljivi da ne proizvode glasne zvukove te se koriste znakovnim jezikom za komunikaciju. Najmlađi sin u trgovini pronalazi igračku na baterije, koju mu otac oduzima jer proizvodi glasan zvuk. Pri oduzimanju otac pažljivo vadi baterije iz igračke. Njihova gluha kćer, koja čuje pomoću slušnog aparata dok roditelji ne gledaju daje mu igračku bez baterija. Dječak bez njezinog znanja uzima i baterije. Pri povratku kući dječak aktivira igračku te ga ubije čudovište.

Godinu dana kasnije obitelj čeka prinovu te se pripremaju za siguran porođaj u svijetu gdje zvuk privlači čudovišta i znači gotovo sigurnu smrt. Otac pokušava poboljšati umjetnu pužnicu svoje kćeri, koja se bori s krivnjom zbog smrti najmlađeg brata. Otac i drugi sin odlaze uloviti ribu, gdje mu pokazuje da su sigurni od čudovišta kada se nalaze u blizini glasnijih zvukova. Po povratku crvene lampice upozoravaju oca na porođanje te on šalje sina da aktivira vatromet kako bi preusmjerio pažnju čudovišta od majke koja rađa. Jedno čudovište se već nalazi u kući, jer ga je privukao zvuk pada okvira sa slikom poginulog djeteta. Uz pomoć vatrometa žena s novorođenčecom uspijeva pobjeći od čudovišta u posebno zvučno izolirano skrovište, gdje im se pridružuje otac. Otac odlazi potražiti djecu, koja se nalaze izvan kuće kako bi ih zaštitio. Sin susreće sestru u polju, nakon što čudovište zaustavlja napad zbog ometanja koje proizvodi poboljšanje umjetne pužnice, te oni odlaze na vrh silosa gdje pale vatru kako bi pokazali ocu gdje se nalaze. Međutim vatra se ugasi zbog nedostatka goriva, a djeca padaju unutar silosa kroz polomljena vrata stvarajući buku koja privuče čudovište. Buka ocu pokazuje gdje su djeca i da su u opasnosti. Kćer gasi umjetnu pužnicu, jer ne može podnijeti smetnje koje ona proizvodi kada je u blizini čudovišta te se otac žrtvuje kako bi ih spasio. Djeca uspijevaju pobjeći u kuću, ali ih čudovište prati jer je privučeno plačem novorođenčeta. Majka je morala napustiti skrovište jer ga je poplavila voda iz probijene cijevi. Svi se sakrivaju unutar prostorije s radio opremom i monitorima koji snimaju okolinu, a kćer

ponovno uključuje umjetnu pužnicu jer povezuje elektromagnetne smetnje na monitorima oko stvorenja sa smetnjama koja ona čuje s umjetnom pužnicom. Čudovište ih slijedi, ali ne napada zbog smetnji koje proizvodi umjetna pužnica. Kćer to napokon shvaća i pojačava smetnje postavljanjem umjetne pužnice na mikrofoni. Majka ubija oslabljeno čudovište sačmaricom. Sa znanjem o slabostima čudovišta, obitelj se priprema za borbu s drugim čudovištima koja dolaze privučena pucnjem.

Dijalog Krasinskogovog “Mjesta tišine” je reduciran, a odvija se znakovnim jezikom gluhih i povremenim sinkroniziranim dijalogom. Sinkronizirani dijalog je reduciran zbog potrebe narativa, jer ljudski glas kao glasan zvuk privlači čudovišta. Znakovni jezik budući da je vizualan te se upisuje u podnaslove filma kao strani jezik možemo usporediti s karticama teksta, ali i s mimikom budući da je govor tijela.

Zvuk u filmu kombinacija je glazbe te prizornih i neprizornih zvučnih efekata. Zvuk je pažljivo konstruiran i korišten kako bi naglasio nijemost. Korištenje glazbe je tipično za suvremeni film: stvaranje atmosfere, evociranje emocija, prenošenje značenja itd., no i ona je reducirana “Mjestu tišine” (BAFTA Guru, 2019). Glazba će također biti korištena da naglasi nijemost i njezin kontrast sa zvukom. Tako će se glazba povući trenutak prije nego djeca sruše lampu, te će pad lampe biti izrazito glasan. Glazba će se vratiti tek kad glasna buka izvana prekine tišinu u kojemu čujemo tek disanje.

Prizorni zvukovi dominantno su zvukovi tišine, koje se pak kontrastira sa zvukom neželjene buke. Posebna pozornost je posvećena zvuku koji čuje gluha kćer Regan. Zvuk je pažljivo konstruiran kako bi ostavio dojam apsolutne tišine kada slušamo iz Reganine perspektive. Zvuk treba ostaviti isti dojam kao onaj koji imamo u “komori bez jeke”. (BAFTA Guru, 2019) Potom se njezina perspektiva koristi za naglašavanje opasnosti. U sekvenci napada na najmlađe dijete glazba nestaje i čujemo samo ambijentalne zvukove iz perspektive oca, potom čujemo Reganinu perspektivu, da bi se vratili na očevu perspektivu u trenutku pojave zvuka igračke. Zvuk onda ponovno postaje Reganina perspektiva i na njezinom licu vidimo izraz shvaćanja da se događa nešto strašno što je razumjela s izraza lica roditelja. Vraćamo se na zvučnu perspektivu oca, koji pokušava spasiti sina, a glazba se vraća. Korištenje Reganine perspektive je konstantno tijekom narativa filma, i ta perspektiva je gotovo apsolutna nijemost. Njezina perspektiva dobiva zvuk samo kada modificirana umjetna pužnica proizvodi smetnje zbog blizine čudovišta koje sluša odnosno locira pomoću odjeka. Treba naglasiti da zvuk koji čujemo iz Reganine perspektive nije zvuk. Kako kaže CinemaWins (2018) u videu “Everything GREAT About A Quiet Place!” modificirana umjetna pužnica ne proizvodi zvuk, nego je zvuk reprezentacija elektromagnetnih smetnji, koje nitko osim Regan i čudovišta ne čuje. Zvuk doslovno utjelovljuje elektromagnetske smetnje koje mogu oslabiti čudovište.

Nijemost Krasinskova “Mjesta tišine” je reinterpretacija konvencija zvučnog filma. Zbog potrebe narativa kreatori zvuka su pronašli vlastitu perspektivu nijemosti. Regan u filmu glumi gluha glumica Millicent Simmonds, koja im je opisala vlastito iskustvo zvuka s umjetnom pužnicom. Ona opisuje taj zvuk kao tihu tutnjavu koja je više taktilno iskustvo, a kreatori su povezali to iskustvo s iskustvom boravka u “komori bez jeke”, u kojoj je zvuk koji se čuje zvuk lupanja srca, disanja itd. (BAFTA Guru, 2019) Tu perspektivu nijemosti, koja gledatelju pomaže da se intimno poveže s Regan, nadograđuju pažljivim odabirom i korištenjem ostalih zvukova. Ovi momenti gotovo apsolutne nijemosti, usporedivi su odsustvom zvuka nijemog filma. S trenucima u nijemom filmu kada glazba stane. “Mjesto tišine” stvara pravi hibrid zvučnog i nijemog filma, u kojem zvuk i nijemost koegzistiraju u slojevima zvukova dajući tišini oblik.

“Mjesto tišine” iz 2018. godine, redatelja Johna Krasinskog, dekonstrukcija je nijemosti, koja ne samo da nijemost promatra kao tišinu, nego njezinu odsutnost smatra opasnošću. Ovaj film je prigrlio nijemost kao dio obitelji, što ne čudi jer se bavi obiteljskim odnosima i ljubavlju koja ih povezuje u obitelj. Kontrast između nijemosti i zvuka utkan je u radnju filma: nijemost je sigurnost, a zvuk je opasnost. Taj kontrast se dalje preljeva na način konstrukcije zvuka u filmu: pažljivim balansiranjem: zvuka i nijemosti te svih njihovih raspona i odnosa. Nijemost u Krasinskovom “Mjestu tišine” je karakter priče.

4.6. Ispod kože

“Ispod kože” (eng. Under the skin) je znanstveno-fantastični film, iz 2013. godine, koji govori o misterioznom biću u ljudskoj koži koje istražuje svijet. Režira ga Jonathan Glazer, a priča je bazirana na istoimenom romanu Michaela Fabera.

U noći motociklist dolazi do parkirano kombija te odlazi s ceste kako bi uzeo tijelo žene i stavio ga u kombi. Unutar kombija žena skida odjeću s tog tijela te je oblači. Sljedećeg dana žena odlazi u šoping centar gdje kupuje odjeću i make-up te se vozi po ulicama. Dok vozi promatra ljude, zaustavlja se i razgovara s muškarcima te ih nagovara da se povezu s njom. Jednog muškarca nagovori da ode s njom u trošnu kuću, navodeći ga na seksualni odnos. Dok se razodijevaju, ona hoda unatrag odvlačeći sada potpuno golog muškarca u prazninu u kojoj on tone. Na plaži pokušava nagovoriti plivača da pođe s njom, ali je prekinuta jer plivač uočava utopljenika. Plivač uspije spasiti muža od utapanja, ali muž se ponovno vraća u vodu za svojom ženom i utapa se ostavivši dijete na plaži samo. Dok se plivač oporavlja, žena ga udara kamenom po glavi, odvlači ga u kombi i odlazi. Kasnije te noći motociklist dolazi uzeti stvari

koje pripadaju plivaču te također ignorira dijete koje plače samo nakon utapanja roditelja. Žena odlazi u noćni klub i ondje pronalazi drugog muškarca koji odlazi s njom. Oboje se razodijevaju, a muškarac prati ženu dok hoda unatrag, dok potpuno gol ne utone u prazninu. Dok pluta u praznini, muškarac uočava plivača kako sada napuhnuto tijelo pluta pored. Dotakne ga i tijelo plivača se ispuhuje poput balona. Potom se vidi crvena masa kako otječe kroz korito. Potom vidimo ženu, dok čeka u gužvi u prometu, kako dobiva ružu od uličnog prodavača cvijeća, koju joj je poslao čovjek u drugom autu. Na ruži uočava krv prodavača, koji ima ranu na ruci. Kasnije je vidimo dok sjedi u autu i sluša izvještaj na radiju o nestaloj obitelji s plaže. Nakon što još jednog muškarca navede u ruševnu kuću, u kuću dolazi motociklista. Dok žena popravljala ružu, motociklista kruži oko nje promatrajući je. Kamera stavlja fokus na njezine usne i oko. Motociklista odlazi. Dok sjedi u automobilu u mračnoj ulici napadne je grupa huligana, od kojih se odveze. Žena potom poveže muškarca s deformacijom lica te ga zavede. Ponavlja se skidanje i tonjenje u prazninu. U refleksiji praznine žena vidi svoj pravi lik te se odlazi pogledati u ogledalu. Žena odlučuje pustiti muškarca s deformacijom lica iz praznine te on gol odlazi iz napuštene kuće. Motociklista ga pronalazi te ubacuje u prtljažnik ukradenog auta s kojim se odveze. Žena se vozi, staje u magli promatra oko sebe te se hodom udaljava od kombija. Potom je vidimo u restoranu dok uzima zalogaj torte, koji odmah potom ispljune kao da ne može probaviti. Odlazi iz restorana i čeka autobus bez jakne na hladnoći. U autobusu muškarac joj ponudi pomoć i ona je prihvati. Muškarac ju odvede svojoj kući, gdje žena kad ostane sama skida odjeću i promatra se u ogledalu. Motociklista kreće u potragu za ženom, dok ju muškarac vodi u obilazak dvorca te joj pomaže da prijeđe lokvu i da siđe s ruševne kule. Ponovno u kući žena i muškarac se ljube te započinju ljubavni odnos, ali žena ga zaustavlja te pregledava svoje genitalije. Žena šeta šumom i susreće drvosječu te potom pronalazi zaklon u otvorenoj kolibi. Kada se probudi u kolibi otkriva drvosječu koji ju seksualno zlostavlja te bježi u šumu. Drvosječa je sustiže i pokušava silovati. Dok trga odjeću s nje, pocijepa i njezinu kožu te otkrije crnu kožu ispod te pobjegne. Žena sada sama počinje skidati kožu otkrivajući crno bezlično tijelo i uzima lice u ruke te ga promatra. Drvosječa se vraća te ju polije benzinom i zapali. Žena bježi zapaljena držeći lice u rukama. Na rubu šume pada i ondje izgara. Motociklist stoji na vrhu planine i okreće se tražeći ženu. Iz njezinog gorećeg tijela podiže se dim u nebo iz kojeg pada snijeg.

Da bi razumjeli redukciju dijaloga u Glazerovom filmu "Ispod kože" iz 2013. godine moramo se osvrnuti na razliku između filmskog dijaloga i svakodnevnog prirodnog govora. "Filmski dijalog neodoljivo podsjeća na prirodni, jer mora stvoriti atmosferu uvjerljivosti. (...) Kada bi filmski dijalog potpuno oponašao prirodni dijalog, bio bi izuzetno monoton i dosadan. Filmski dijalog skraćuje nepotrebne elemente svakodnevnog govora i kondenzira ga na ono

što je bitno za filmsku radnju. (...) Dijalog u scenariju mora biti koncizan, što se ne može reći za dijalog u svakodnevnom životu.” (Tataragić, n.d.) Prirodni svakodnevni govor je neuredniji, s mnoštvom nedovršenih rečenica, oklijevanjima, prekidima, bespotrebnim ponavljanjima, besmislenim rečenicama, rečenicama koje ne sadrže informacije itd. (Tataragić, n.d.)

Glazerov “Ispod kože” osim što reducira dijalog, odstupa od norme klasičnog filmskog dijaloga približavajući ga prirodnom svakodnevnom dijalogu. Nekoliko sekvenci razgovora s muškarcima su snimke stvarnih interakcija s prolaznicima (Ellwood, 2014), a većina muškaraca nisu pravi glumci, onih nekoliko pravih glumaca je željelo eksperimentirati i preispitivati vlastite mogućnosti. Dijalozi su svakodnevni i ne daju mnogo informacija. Ostavljaju dojam naturalizma. (Jones, 2014) Dijalog nije samo reducirana kvantitativno, nego i kvalitativno, jer nam ne daje mnogo informacija. Gluma je prirodna, nema izražene mimike lica, što više žena i motociklista najčešće imaju naglašeno neutralan izraz lica koji gledatelju daje malo informacija o njihovim mislima i osjećajima. Žena postupno počinje pokazivati neke emocije na licu. Zvuk u filmu “Ispod kože” sastoji se od ambijentalnih zvukova snimljenih naturalistički te instrumentalna koji stvara dojam mehaničke prisutnosti. Zvukovi ulice, šoping centra i sl. snimljeni su skrivenim mikrofonom.

Glazba nastoji pokazati neljudsku emociju te je ponekad zastrašujuća, ponekad dirljiva, ponekad proganjajuća. (Taylor, 2014) Glazba se koristi vrlo štedljivo i često njezino pojavljivanje isključuje sve ostale zvukove. Pojavljuje se isključivo u sekvencama koje uključuju pokazivanje njezine neljudske prirode. U sekvenci dok mami prvog muškarca u prazninu prizorni zvukovi nestaju, te scenu preuzima glazba koja nestaje s muškarcem, koji tone u prazninu, a potom ženu dok se oblači prati tek zvuk vrlo tihog zujanja.

Sekvenca u kojoj muškarac pluta unutar praznine snimljen je u “komori bez jeke”, dok su prizorni zvukovi proizvedeni uz pomoć zdjele s nekoliko zrna suhe riže, lišćem i nešto selotejpa. (Taylor, 2014) U toj sekvenci ponavlja se igra zvuka i slike, glazba preuzima, a prizorni zvukovi nestaju dok se muškarac mami u prazninu. Kada ga proguta praznina ženu okružuje samo zvuk tihog zujanja, a potom čujemo gotovo apsolutnu nijemost koja okružuje muškarca u praznini.

Dekonstrukcija nijemosti u filmu “Ispod kože” Jonathana Glazera iz 2013. godine, karakterizira nijemost kao informacijsku deprivaciju. Nijemost je stvorena u kontrastu ljudskog i neljudskog. Budući da ne možemo spoznati neljudsko, ono nam se ilustrira kroz redukciju zvukova. Kada je neljudsko biće okruženo ljudima, okruženo je naturalističkim prizornim zvukovima. Kada neljudsko biće vodi dijalog s ljudima on je u službi njezinih potreba, ali ne otkriva ništa o njoj samoj. Ona ispituje, ali ne govori o sebi. U trenutcima kada otkrivamo neljudsko biće, ono je okruženo nijemošću, kojoj oblik daje tek glazba. U

koegzistenciji zvuka i nijemosti pronalazimo nijemost u službi opisivanja neljudskog, odnosno onoga što ne možemo spoznati. Nijemost stvara atmosferu praznine koju je potrebno popuniti značenjima, u ovom slučaju značenjima o neljudskom, a istovremeno dovodi u pitanje binarnu opoziciju ljudskog i neljudskog.

4.7. Sve je izgubljeno

“Sve je izgubljeno” (eng. All is lost) drama je o preživljavanju iz 2013. godine. Režirao ju je Jeffrey McDonald Chandor, a radi se o tipičnoj priči borbe čovjeka s prirodom. Čovjeka bez imena glumi Robert Redford i to je jedini karakter u filmu.

Čovjek se budi na brodu i otkriva da je voda poplavila brod. Dok je spavao sudario se s plutajućim kontejnerom koji je probušio trup. Čovjek popravlja trup i izbacuje vodu iz kabine. Navigacijska i komunikacijska oprema je uništena slanom vodom, te ih čovjek pokušava popraviti. Kada se penje na jarbol da popravi antenu uočava da dolazi oluja. Radi brze pripreme, te se bori s olujom. Nakon okretanja broda i pucanja jarbola, brod počinje tonuti te ga čovjek napušta u splavi za spašavanje na napuhavanje. Nakon što oluja prestane, s broda uzima sve zalihe koje može, vraća se u splav na napuhavanje i gleda kako brod potpuno tone. Nakon što nauči kako se koristi sekstant otkriva kako ga struje nose prema glavnom pomorskom putu. Preživljava još jednu oluju i otkriva kako se zalihe smanjuju, a voda u kanisteru je kontaminirana morskom zbog neispravnog čepa. Improvizira solarnu destilaciju od kanistera za vodu i plastične vrećice kako bi proizveo pitku vodu. Dva kontejnerska broda prolaze pored splavi, ali ga ne primjećuju unatoč signalnim bakljama. Struje ga odnose izvan glavnog pomorskog puta, a on nema više hrane. Piše pismo i stavlja ga u staklenku te baca u more, kao poruku u boci. U noći uočava svjetlo broda te pali stranice dnevnika u kanisteru za vodu kako bi napravio signalnu vatru. Vatra izmiče kontroli i zahvaća cijelu splav. On pada u vodu i nakon nekog vremena dopušta sebi da potone. Pod vodom ugleda čamac s reflektorom kako se približava njegovoj gorućoj splavi. Počinje plivati prema površini kako bi uhvatio pruženu ruku i sve postaje bjelina.

Dijaloga u filmu nema budući da je čovjek jedini karakter u ovom filmu. Film započinje monologom uz nježni zvuk valova koji udaraju od brodski kontejner. Čovjek čita pismo koje je napisao nakon izlaska iz glavnog pomorskog puta bez hrane i vode. U osnovi govori kako mu je žao zbog svih svojih propusta u životu i da se trudio. (Myers, 2015) Tijekom cijelog trajanja filma postoje tek tri mjesta gdje čovjek progovori. Šaljući poziv u pomoć putem radija,

psovka nakon što uočava da je voda kontaminirana i kada doziva prvi brod. Gluma je prirodna, nema naglašavanja izraza i gesti kao kod tradicionalnog nijemog filma, ali dosta unutarnjih osjećaja i misli prenosi se govorom tijela.

Glazba u filmu je svedena na minimum, često prisutna na granici čujnosti. U sekvenci kada kamera pod vodom prati splav za spašavanje čuje se tišina pod vodom i glazba na rubu čujnosti, kao da naglašava prazninu oceana. Glazbu za film komponiraju Edward Sharpe i Alexander Ebert, a ona evocira emocije osamljenosti, napetosti, očaja. U trenutku kada čovjek preživljava oluju na splavi za preživljavanje njegov očaj pojačan je glazbom. Dok oluja bijesni on pokriva rukama uši, a glas u glazbi kao da više u očaju umjesto njega. Pažljivim gledanjem moguće je uočiti da se glazba rijetko javlja kada čovjek obavlja neku radnju (skuplja zalihe, izrađuje solarnu destilaciju, krpa brod), ali se pojavljuje u trenucima kontemplacije kao da ilustrira njegovo razmišljanje. Tijekom cijelog filma glazba ne prekriva prizorne zvukove, a često je tek prisutna kao da ju proguta golemost oceana. Prizorni zvukovi odaju dojam prirodnosti, a osim za vrijeme oluje poprilično su tihi. Alexander Ebert kaže da je prilikom stvaranja zvuka za film imao na umu da treba omogućiti elementima (vjetru, vodi, suncu i kiši) da pjevaju, budući da ih doživljava kao karaktere u priči. Također dati čovjeku glas da njime ponekad odgovori. (Movie News Desk, 2013)

Nijemost u J.M. Chandorovog filma "Sve je izgubljeno" je nijemost osamljenosti. U središtu priče je čovjek o kojemu ne znamo ništa, niti išta saznamo tijekom priče. On je anonimn, ne znamo mu niti ime. U golemom praznom i nijemom prostranstvu oceana čovjek je u odnosu samo s prirodom koja ne mari za prošlost i budućnost nego postoji u vječnom protjecanju sadašnjosti. To je nijemost postmodernističkog čovjeka bez povijesne ukorijenjenosti koji se bori sa sadašnjošću bez jasne vizije budućnosti. Priroda ne mari za njegovu priču, za njegove prošle propuste niti za to da mu je žao. Ona ne mari da li je on živ ili mrtav, on je tek kap u oceanu potpuno sam. Kako sam kaže u trenutku kada gubi nadu za bijegom od osamljenosti: "Sve je izgubljeno ovdje osim duše i tijela, odnosno ono što je ostalo od njih." Njegova nijema borba s prirodom je borba protiv osamljenosti.

4.8. 2001: Odiseja u svemiru

"2001: Odiseja u svemiru" (eng. 2001: A Space Odyssey) je znanstveno-fantastični film iz 1968. godine. Scenarij za ovaj film Stanleya Kubricka napisan je uz suradnju s Arthurom C. Clarkeom te je djelomično inspiriran Clarkeovom kratkom pričom "Stražar" (eng. The Sentinel), koja će usporedno i neovisno o filmu transformirati u knjigu "2001: Odiseja u

svemiru”. Film se bavi temom ljudske evolucije te izvanzemaljskim utjecajem na istu. (Fatić, 2018)

Radnja započinje u zoru čovječanstva prikazujući život grupe čovjekolikih majmuna biljojeda. Nakon što jednog člana grupe ubije leopard, a druga grupa ih protjera s izvora vode, grupa provodi nemirnu noć u maloj špilji. Sljedećeg jutra budi ih pojava crnog monolita, kojem prilaze uz vriskove i skakanje te ga konačno dotaknu. Nedugo potom jedan čovjekoliki majmun, uz pomoć monolita, shvaća kako koristiti kost kao oruđe u lovu te postaju mesojedi. Kost im pomaže da povrate izvor vode tako što ga koristi kao oružje s kojim ubija vođu druge grupe. Kost bačena u zrak tada postaje svemirska letjelica.

Svemirska letjelica prevozi dr. Heywooda R. Floyda do svemirske postaje na kojoj čeka let do baze Clavius na Mjesecu. Nakon video poziva s kćerkom, on susreće prijateljicu znanstvenicu Elenu te njezinog kolegu dr. Smyslawa koji žele doznati što se događa na postaji Clavius. Šire se glasine o tajanstvenoj epidemiji, jer je prekinuta komunikacija s postajom, a ne dopušta se slijetanje letjelicama na istu. Floyd ne može o tome raspravljati. U bazi Clavius se održava sastanak u kojem saznajemo da je priča o epidemiji lažna kako bi se prikrilo tajanstveno novo otkriće. Floyd s grupom istraživača odlazi istražiti pronađeni predmet za koji postoje dokazi da je namjerno zakopan prije četiri milijuna godina. Tajanstveni predmet je crni monolit kojem prilaze te ga počnu dodirivati. Dok se namještaju za zajedničku fotografiju pred monolitom iz njega započinje odašiljanje neugodne frekvencije.

Osamnaest mjeseci kasnije započinje misija na Jupiter. Na putu prema Jupiteru pratimo život na svemirskom brodu dr. Davea Bowmana, dr. Franka Poolea i super-računala HAL 9000. Druga tri člana posade nalaze se u stanju hibernacije kako bi se uštedjelo na hrani i energiji. Dave i Frank gledaju vlastiti intervju o misiji, u kojem sudjeluje i HAL. HAL za sebe govori da je siguran i nesposoban za pogreške te da uživa raditi s ljudima. Dave na upit voditelja govori da ne zna da li HAL posjeduje prave emocije, ali mu se čini kao da je tako. HAL ima kontrolu nad većinom sustava na brodu. HAL započinje razgovor s Daveom u vezi neobičnosti tajanstvenosti ove misije na Jupiter, ali prekida obavještavajući o skorašnjem kvaru na brodskoj glavnoj anteni. Astronauti odlaze zamijeniti dio koji bi se trebao pokvariti, ali po povratku ne mogu pronaći grešku na tom dijelu. HAL predlaže da vrate dio i da čekaju da dođe do kvara te da tako otkriju grešku. Kontrola misije se slaže s prijedlogom, ali upozoravaju da njihov blizanac HAL-a smatra da HAL griješi u predviđanju kvara. HAL inzistira na svojoj nepogrešivosti i da su sve pogreške u ranijim verzijama super-računala u čovjeku. Dave i Frank zabrinuti odlaze razgovarati unutar kapsule kako ih HAL ne bi čuo. Izražavaju sumnju u HAL-ovu nepogrešivost te se slože da će isključiti HAL-a ako se pokaže da je pogriješio u predviđanju kvara. Frank odlazi vratiti dio antene za koji je predviđen kvar,

a za vrijeme šetnje van broda kapsula kojom upravlja HAL oštećuje dovod kisika u njegovom odjelu te ga odbacuje u svemir. Dave odlazi spasiti Franka drugom kapsulom, ali ostavlja kacigu odijela na brodu. Pri povratku s Frankovim tijelom HAL ga odbija pustiti na brod te otkriva da je čitajući s usana saznao da ga namjeravaju isključiti ako pokaže da je pogriješio. HAL također isključuje održavanje života članovima posade koji se nalaze u hibernaciji. Dave uspijeva ući na brod kroz zračnu komoru za hitne slučajeve te pribaviti kacigu odijela. Odlazi do jezgre HAL-ovog procesora te isključuje većinu kompjuterske memorije. HAL ga pokušava odgovoriti, moli ga da prestane, te izražava strah od nestanka. Nakon isključenja HAL-a pojavljuje se Floydova video poruka u kojoj on otkriva cilj misije na Jupiter. Crni monolit, kojemu su porijeklo i svrha potpuna misterija, odaslao je s Mjeseca snažan signal u smjeru Jupitera, a cilj misije je otkriti komu ili čemu je signal upućen.

Dave dolazi do Jupitera te napušta brod u kapsuli kako bi istražio crni monolit koji se nalazi u orbiti planeta. Kapsula je povučena u vrtlog boja i izobličenih objekata, nakon čega slijedi putovanje u izobličenom svemiru, a potom se pojavljuju krajolici u neprirodnim bojama. Nakon psihodeličnog putovanja, Dave otkriva da se njegova kapsula nalazi u sterilno bijeloj sobi koja je opremljena u stilu dvora francuskih kraljeva. Gledajući izvan kapsule ugleda sebe, ali starijeg u svemirskom odijelu te kapsula nestaje. Stariji Dave u svemirskom odijelu potom promatra još stariju verziju sebe kako jede. Starija verzija se okreće kao da ga je uočila, ali mlađa verzija nestaje. Potom verzija koja jede uočava verziju starca u krevetu te i ona nestaje. Starac ispred kreveta uočava crni monolit, a kada posegne za njim transformira se u fetus. Fetus potom lebdi svemirom te dolazi do Zemlje promatrajući je.

Kubrickov film "2001: Odiseja u svemiru" je meditativnog karaktera s dugim sekvencama u kojima se gotovo ništa ne događa osim simetričnog kretanja upotpunjenog pažljivo odabranom glazbom.

Dijalog u filmu je ograničen na četrdeset minuta u sto četrdeset minuta filma (Pavlović, 2008). Film se ograničava na pažljivo konstruirani dijalog, koji daje tek dovoljno informacija za ilustraciju svijeta i za poticanje razmišljanja i preispitivanja značenja svijeta. Namjerno odbija otkriti svoja značenja kako bi potakao na stvaranje vlastitih. Dijalog stalno postavlja pitanja, direktno ili indirektno, o misteriji crnog monolita, ali ne nudi nikakva rješenja tog problema. Unutar dijaloga ne pronalaze se ni pokušaji da se riješi misterija, oni se čak i odbijaju. U sekvenci gdje Floyda ispituju u misteriji epidemije na postaji Clavius, oni nesvjesno ispituju o misteriji crnog monolita, ali odgovor je da se o tome ne može pričati. HAL ispituje Davea o misteriji misije na Jupiter, također posredno propitujući o misteriji crnog monolita, naglašavajući kako je mu je teško ne misliti o tome. Ipak prekida sam sebe, potencijalno izmišljenim kvarom na antenskom sustavu. Dijalog stalno podsjeća na misteriju,

ali je ne želi ni pokušati objasniti kako bi potakao gledatelja da sam potraži odgovore. Dijelovi filma koji sadrže dijalog obilježeni su odsutnošću glazbe. Većinom se to odnosi na dijelove filma koji su obilježeni radnjom odnosno događanjima koji imaju utjecaja na razvoj filmske priče.

Dijelovi filma koji su popraćeni glazbom su dijelovi koji vizualno prikazuju putovanje. Putovanje u smislu prijelaznog stanja, koje se nalazi između odabrane početne točke i njezinog određenog odredišta. Također glazba prati trenutak promjene. U oba slučaja glazba je u službi stvaranja emocionalnih značenja. Glazba Kubrickove “2001: Odiseje u svemiru” potpuno preuzima sekvence u kojima se nalazi. Čak i vizualni doživljaj kao da se prilagođuje glazbi. Kubrick u filmu koristi postojeću klasičnu glazbu umjesto glazbe komponirane posebno za taj film. Valcer “Na lijepom plavom Dunavu” koristi u sekvenci putovanja svemirom dok vizualno putovanje prezentira kao ples. Svemirska letjelica i svemirska postaja zajedno plešu na zvuk valcera. (Pavlović, 2008) Psihodelično putovanje iza beskonačnog prati zlokobnost Ligettijeve glazbe sinkronizirane s kaotičnim prizorima blještavih boja i izobličenih oblika. (Stifter, 2016) Promjena u glazbi kod prikaza putovanja prema Jupiteru odaje promjenu u razvoju, glazba je sad zlokobnijeg karaktera u kontrastu s ljepotom prvog putovanja opisanog valcerom. Bez obzira na promjenu u glazbenom opisu putovanja sinergija glazbe i slike uvodi gledatelja u kontemplativni modus. Vizualno se prikazuje tek kretanje, nema stvarne radnje, a informacije koje dobivamo su minimalne. Glazba potpuno preuzima vizualno koje pleše njezinim ritmom. Ova redukcija vizualnih informacija uz emocionalno vodstvo glazbe oslobađa gledatelju prostor za razmišljanje, a njezino trajanje ga na isto potiče. Ove duge sekvence kontemplativnog putovanja možemo prepoznati i kao prostore nijemosti u kojima se prepuštamo tišini meditacije. Trenutak pojave prve pojave monolita je ujedno i prva pojava glazbe od uvodne scene konjunkcije Sunca, Mjeseca i Zemlje koju prati uvod iz “Tako je govorio Zarathustra” Richarda Straussa. Pojavu monolita prati Kyrie iz Ligetisovog Requema, a pojava glazbe označava promjenu koja će se dogoditi ovom čovjekolikom majmunu. (Stifter, 2016; Pavlović, 2008) Glazba se ponovno javlja kad čovjekoliki majmun uz pomoć monolita otkriva korištenje oruđa. Nakon što starac Dave posegne za monolitom, glazba se pojavljuje, a on se transformira u fetus.

Kako je već uočeno u sekvencama koje uključuju dijalog i radnju glazba je odsutna. Prizori života čovjekolikog majmuna okruženi su tišinom golemog praznog prostora u kojemu je prisutan konstantan zvuk vjetra. Nijemost nepregledne pustinje. Kada Floyd dolazi na odredište u svemirsku postaju glazba prestaje te ju zamjenjuje gotovo sterilan zvuk tišine upotpunjen tek prizornim zvukovima poput koraka, pomicanja predmeta, pritiskanja tipki uređaja itd. Nijemost je to praznine svemirske postaje i golemosti svemira. No ta nijemost nije

jednolična. Razlika se uočava kada Floyd ulazi u kabinu za telefoniranje. Tišina sada ima drugačiji zvuk u kojem se može uočiti zujanje. Kubrickova "2001: Odiseja u svemiru" ovu razliku u nijemostima najbolje ilustrira u dijelu koji opisuje događanja na putovanju prema Jupiteru. Prvi put je čujemo kada Frank odlazi po dio uređaja koji se treba pokvariti. Dok se Frank nalazi u svemiru stalno je prisutan zvuk disanja kojeg ne možemo uvijek smjestiti u prizor. Kada zvuk čujemo iz Frankove perspektive on je okružen tihim zvukom statike zvučnika. Kada isti zvuk slušamo iz Daveove perspektive on je okružen tišinom koja nema definiranih zvukova. Pri drugom Frankovom izlasku u svemir zvuk disanja već prepoznamo kao oznaku za astronauta u odijelu tek kad zvuk disanja prestane znamo što se dogodilo. Ovaj put se pojavljuju tri različite perspektive nijemosti. Perspektivu iz pozicije svemira, perspektivu iz unutrašnjosti kapsule i perspektivu iz unutrašnjosti broda. Perspektiva iz svemira je potpuna odsutnost bilo kakvog zvuka i kontrast nje s druge dvije je najuočljiviji. Kontrast između nijemosti broda i nijemosti kapsule blaži je i odnosi se na nijansu razlike u zvuku uređaja koji se nalaze na njima. Kontrast je to koji nam ukazuje na postojanje tri različita karaktera, kao i tri različita prostora. Kada se Dave nađe iza beskonačnog ponovno se uočava promjena u nijemosti. Ovaj put je nijemost obilježena snažnim odjekom kao da se nalazimo u ogromnoj dvorani koja proizvodi jaku jeku. Koraci, udarci pribora za jelo o tanjur, disanje glasno odjekuju u remeteći potpunu tišinu prostora.

Postoje dvije vrste nijemosti u Kubrickovom filmu "2001: Odiseja u svemiru" iz 1968. godine. Nijemost praznog, neistraženog prostora i nijemost meditativnog putovanja. Nijemost neistraženog prostora je tišina golemog prostranstva zemlje, koja čeka ljudskih razvoj da je ispuni. To je također tišina svemira koji je prazan i pun misterija, koji čeka da ga se istraži. Kao što je čovjekolikom majmunu zemlja strana tako je to svemir modernom čovjeku, a u filmu obojica stoje na početku svojeg pothvata u praznini neznanja. Nijemost oko njih je praznina misterije koju treba popuniti razumijevanjem i znanjem. Film nam daje i nagovještaj da nas kad upoznemo svemir čeka novi nepoznati prostor iza beskonačnosti. Sve su to tihi prostori u kojima istražujemo. Nijemost meditativnog putovanja je suprotnost praznini, ona je ispunjena promišljanjem te ju film ilustrira kroz glazbu koja potpuno ovladava vizualnom reprezentacijom. Dok se vizualna reprezentacija reducira na oblik i pokret, glazba nam daje atmosferu i prostor za razmišljanje.

Kubrickova "2001: Odiseja u svemiru" nijemost redefinira u odnosima misterije i kontemplacije. Jedna nijemost nam pokazuje misteriju, a druga nam onda dopušta da o njoj kontempliramo. U nijemosti praznine istražujemo, u nijemosti putovanja promišljamo. Film "2001: Odiseja u svemiru" konstruiran je pažljivim uspoređivanjima opreke nijemosti i zvuka u mnogostrukim mogućnostima. On reinterpreтира konvencije zvučnoga filma koristeći sliku

kako bi ilustrirao glazbu. On izvrće naše poimanje meditativne tišine pretvarajući je u eksploziju glazbe. Poigrava se nijemošću i pomoću nje nam uskraćuje informacije kako bi nas naveo da tražimo značenja, a potom tu nijemost nadograđuje kako bi nam stvorio prostor u kojem ćemo ta značenja tražiti.

5. Obrada podataka analize

Analiza nijemog filma u suvremenoj interpretaciji analizirala nijemost na primjerima osam filmova. Kako je nijemost moguće definirati samo preko kontrasta sa zvukom, analiza je promatrala zvuk u filmovima, što se odnosi na dijalog i naraciju te glazbu i zvučne efekte, koji podrazumijevaju prizorne i neprizorne zvukove. Naglasak je stavljen na dihotomiju zvuk/nijemost i njezinu ulogu u filmu. Vizualni elementi filma su promatrani samo u odnosu koji imaju prema nijemosti.

Filmovi su podijeljeni u dvije grupe što se oslanja na dva načina shvaćanja nijemosti u suvremenoj interpretaciji nijemog filma. To su nijemost kao nostalgija i nijemost kao dekonstrukcija.

U grupi nijemosti kao nostalgije promatrani filmovi su: "Umjetnik" 2011. redatelja Michaela Hazanaviciusa, "Nijemi film" 1976. redatelja Mela Brooksa, "Priče s pločnika" 1990. Charlesa Lanea i "Antena" 2007., koju je režirao Estaban Sapir. Prvo što se uočava kod filmova koji nijemost shvaćaju kao nostalgiju je da su oni svjesni mogućnosti korištenja sinkroniziranog zvuka te da ga svaki od promatranih filmova koristi. Hazanaviciusov "Umjetnik" u sceni sna i na samom kraju filma, Brooksov "Nijemi film" daje glas pantomimičaru Marcelu Marceau, Laneove "Priče s pločnika" svoj glas dati će beskućnicima, a Sapirova "Antena" sinkronizirani zvuk koristi kao oružje i spas.

Glavna poveznica ovih filmova je da kroz korištenje estetske strategije namjernog arhaizma odnosno rekonstrukcije karakterističnih elemenata tradicionalnog nijemog filma. Sva četiri filma prihvaćaju nijemost kao tehničko ograničenje tijekom trajanja većeg dijela filma, te dijalog prenose karticama teksta i/ili mimikom glumaca, a glazba će između ostalog i imitirati zvučne efekte. Svaki od njih na različit način ostvaruje ova obilježja. Hazanaviciusov "Umjetnik" obilježja nijemog filma provodi doslovno kao i "Nijemi film" Mela Brooksa koji ta obilježja kreativno koristi kako bi ostvario geg. Laneove "Priče s pločnika" odbacuju kartice s tekstom u potpunosti te se vrlo uspješno oslanjaju na mimiku i izraze glumaca. Sapirova "Antena" tekst dijaloga oživljava i stavlja ga u interakciju s karakterima. Pažljivo komponirana glazba, koja nadopunjuje ono što je izgubljeno redukcijom dijaloga te ilustrira prizorne i neprizorne zvukove, provlači se gotovo cijelim trajanjem ovih filmova. Njezina je uloga dakako i da prikrije tehničku nijemost.

Evociranje mističnih krajolika prošlosti ovi filmovi koriste kako bi kritizirali društvo, izražavali čežnju za boljim prošlim vremenima i/ili pokušali ponovno oživjeti prošlost. U prošlosti pronalaze izražaj kako bi progovarali o svojim temama. Nijemost je za njih tehničko ograničenje koje dobrovoljno prihvaćaju. Nijemost je ovdje u svrsi nostalgije i odavanja

počasti nijemom filmu u svim njegovim sastavnicama. Nijemost ukazuje na mitološku nevinost vremena nijemog filma, koju kontrastira sa suvremenošću.

U grupi nijemosti kao dekonstrukcije promatrani filmovi su: "Mjesto tišine" 2018. redatelja Johna Krasinskog, "Ispod kože" 2013. redatelja Jonathana Glazera, "Sve je izgubljeno" 2013. J. M. Chandora i "2001: Odiseja u svemiru" 1968., koji je režirao Stanley Kubrick.

Ova grupa ne reproducira nijemi film, nego redefinira pojam nijemost, te takvu nijemost onda koristi i transformira. Nijemost je u ovoj grupi shvaćena kao odnos zvuka i nijemosti, kao prisustvo i odsustvo u različitim stupnjevima. Nijemost pronalazimo u narativu filma te igra važnu ulogu u sukobu i stvaranju značenja. Nijemost je konstrukt fluidan, raspršen i ovisan o različitim utjecajima. U Krasinskovom "Mjestu tišine" nijemost definirana kao odsustvo glasnih zvukova, i gotovo je karakter u priči. Obitelj u priči ju prigranjuje i u njoj se osjeća sigurno, a čujemo je najbolje kroz uši Regan. U Glazerovom filmu "Ispod kože" nijemost je definirana kao neljudsko i u stalnom je odnosu prema ljudskom. Najbolje je čujemo unutar neljudske praznine. U J. M. Chandorovom filmu "Sve je izgubljeno" nijemost je osamljenost simbolizirana prirodom. Čovjek u borbi protiv prirode pokušava pobjeći od osamljenosti. Nijemost Kubrickove "2001: Odiseja u svemiru" je nijemost misterije i kontemplacije. Ona nam omogućuje praznine koje istražujemo i putovanja kojima promišljamo.

Karakteristika tri od četiri promatrana filma je da nam daju trenutke gotovo apsolutne nijemosti usporedive s nijemošću tradicionalnog nijemog filma kad mu uklonimo glazbu. Krasinskovo "Mjesto tišine" daje nam prikaz apsolutne tišine kroz uši gluhog karaktera, Glazerov film "Ispod kože" apsolutnu nijemost prikazuje u praznini kao neljudskom prostoru. Kubrickova "2001: Odiseja u svemiru" čuva prikaze apsolutne nijemosti za otvoreni svemir kao prostor ne istražene praznine. U filmu "Sve je izgubljeno" nema trenutka apsolutne tišine, ali pronalazimo trenutak u kojemu zvuk tišine ispod vode praćen glazbom na rubu čujnosti, dok kamera iz podvodne perspektive promatra usamljenu splav, koja je vrlo blizu ranijim primjerima.

Dijalozi su kao i kod nijemih filmova reducirani, te se smanjeni obujam dijaloga zamjenjuje govorom tijela. Kod filma "Mjesto tišine" iz 2018. godine dodaje se i znakovni jezik, koji je moguće usporediti s karticama teksta budući da je vizualan te se ispisuje u podnaslovima. Zanimljivo odstupanje od toga ima Glazerov film iz 2013. godine "Ispod kože" gdje čak i govor tijela reduciran. Kod Kubrickove "2001: Odiseja u svemiru" dijalog stalno ukazuje na misteriju, ali namjerno izbjegava dati pojašnjenja. Dijalog J. M. Chandorova filma

“Sve je izgubljeno” je sveden na svega nekoliko rečenica, jer osamljenost je odsustvo komunikacije, a priroda nezna komunicirati ljudskim govorom.

Glazba u ovim filmovima je reducirana jer nema potrebu za prikrićivanjem nijemosti te se stoga koristi kako bi naglasila nijemost. Dobar primjer je ranije navedeni trenutak podvodne tišine u “Sve je izgubljeno”. “2001: Odiseja u svemiru” pak prikazom kretanja usklađenog s glazbom stvara prostor meditativne nijemosti. U filmu “Ispod kože” glazba se koristi vrlo štedljivo i često njezino pojavljivanje isključuje sve ostale zvukove, a nastoji ilustrirati neljudske emocije.

Svrha nijemost u ovim filmovima je narativna. Nijemost se pronalazi u narativu i o njemu je ovisan ne samo njezin oblik nego i njezino značenje. Svaki od ovih filmova konstruira vlastitu nijemost koja je posve razumljiva i značajna samo u njegovom vlastitom kontekstu.

Ove dvije grupe premda različite imaju svojih poveznica. U grupi suvremene interpretacije nijemog filma kao nostalgije film “Antena” odlazi korak dalje u suvremenoj interpretaciji i približava se grupi filmova nijemosti kao dekonstrukcije. Prvo, ona svoju nijemost pronalazi u narativu filma (netko je uzeo glas svim stanovnicima Grada) te kod nje karakteristični elementi nijemog filma pojaćavaju sukob u narativu. Drugo, ona nadograđuje karakteristićne elemente nijemog filma korištenjem interaktivnog teksta kao prijenosa dijaloga. Tekst ispisan na samoj slici ujedno je lik u prići. Ostali likovi ga prekrivaju, pomiću, drže u rukama itd., a on sam može skoćiti, povećati se u entuzijazmu te čak okrenuti leđa gledatelju. Treće, “Antena” redefinira pojam nijemosti kao odsustvo glasa, a kasnije i kao odsustvo rijeći narativno i doslovno. Četvrto, postoji i prikaz apsolutne nijemosti koji ilustrira nemogućnost govora. Dok ostala tri filma vjerno reproduciraju nijemi film kao formu, “Antena” ga koristi i transformira. Na primjeru “Antene” vidljivo je da je kreativnošću moguće snimiti suvremenu interpretaciju nijemog filma, koji istovremeno posjeduje sva karakteristićna obilježja nijemog filma, a da se ne približava opasno granici doslovne reprodukcije forme.

Transformacija forme suvremenog nijemog filma koja nijemost shvaća kao dekonstrukciju bliža je suvremenom zvućnom filmu te nije opterećena nostalgijom, stoga je otvorenija različitim narativima, znaćenjima i nadogradnjama. Mogućnost sinkroniziranog zvuka dopušta joj da nijemost prikazuje prirodnije te čak da ju prikazuje vizualno. Također moguće je kreirati onoliko razlićitih nijemosti koliko nam je potrebno. Glazba više nije u službi prikrićivanja nijemosti te se može koncentrirati na prenošenje znaćenja, ali i na pomaganje u konstrukciji nijemosti.

6. Zaključak

Nijemi film je artefakt prošlosti koji u suvremenom vremenu privlači tek specifične društvene skupine zaljubljenika. Ipak, nakon devedeset godina privuče svojom iznenadnom pojavom iste one mase kao u svojem zlatnom dobu, ali samo na trenutak. Zvučni film je ponudio takvu realističnost s kojom se nijemi nije mogao mjeriti. Prihvatili smo vizualnu nerealnost fiktivnih svjetova, ali s onom zvučnom se ne želimo nositi i tek si ponekad dopustimo izlete u nijemost.

Ipak, film je stvoren zahvaljujući i za vrijeme nijemog filma. Sve tehnike vizualne naracije su otkrivene i primjenjivane i samo je razvoj tehnologije snimanja priječio filmske umjetnike nijemog filma da stvaraju svjetove koje danas gledamo na filmu, a razvoj tehnologije ga je i zatvorio u prošlost dopuštajući mu da proviruje tek ponekad i među malobrojno društvo. Mase mu se ponekad privuku, al tek zato što je neobičan naspram onoga što je uobičajeno.

Nijemi film nudi jednu posebnost: omogućava jedno intimno iskustvo filma. Zbog nepostojanja onih informacija što do nas dolaze zvukom, otvara se prostor u kojem gledatelj stvara sam za sebe te informacije služeći se maštom. Sama nijemost pak privlači pozornost gledatelja da pažljivije prati događaje na filmu. Tako se on prisnije povezuje s likovima, radnjom, atmosferom filma. Budući da nijemi film daje manje informacija, potaknuti će gledatelja da promišlja i stvara vlastite zaključke o onom ne iskomuniciranom samim filmom.

Nijemi film je stvorio čvrste temelje za suvremeni film. Stoga bi suvremeni film kada ga posjeti trebao mu se odužiti tako što će ga unaprijediti pokušajem pronalaženja nekog novog elementa. Ne samo ponavljati ono što je već nijemi film napravio nego to razvijati jer se time razvija ne samo nijemi film nego i onaj suvremeni uči nešto novo. Bogatstvo nijemog filma trebalo bi ponovno otkriti jer možda se pronađu nove filmske tehnike koje onda nisu bile tehnološki izvedive, što bi film uopće moglo usmjeriti u novom još neistraženom smjeru.

Nijemi film u suvremenoj interpretaciji pokazuje nam da nijemi film nije mrtav, ali je ipak rijedak. Kako bi nijemi film bio zanimljiv suvremenom gledatelju potrebno je pažljivo konstruirati nijemost i njegov odnos s narativom. Nijemi film je osjetljiva forma koja lako može postati čisto ponavljanje forme, stoga je potrebna vizija i kreativnost koja će otkriti nove mogućnosti nijemosti filma i nove načine redefiniranja nijemosti.

Na temelju analize ovog rada možemo zaključiti da se nijemi film u suvremenoj interpretaciji pojavljuje u dva oblika, nostalgичnom i dekonstrukcijskom. Oba se poigravaju s nijemošću te je koriste i redefiniraju te približavaju suvremenom gledatelju. Nijemost kao

nostalgija potražiti će nešto utjehe i nijemošću progovoriti o sadašnjosti, nijemost kao dekonstrukcija pronaći će svoju nijemost u sadašnjosti narativa te pokušati naslutiti budućnost.

Nijemost je moćan alat jer nas navodi da obratimo pozornost na ono što se događa, a istovremeno nam daje prostor da o istome promišljamo. Koristeći ga ne samo da je moguće gledatelja potaći da promišlja o samom filmu nego i o vlastitoj stvarnosti. Nijemost se suzdržava u pružanju informacija gledateljima prisiljavajući ga da se upusti u potragu za informacijama u prostorima tišine vlastitog uma.

Filmovi koji su analizirani ilustrirali su mogućnosti za korištenje nijemog filma u suvremenom kontekstu, oni bi mogli biti tek početna stepenica u otkrivanju dva pitanja. Prvo: Što bi nijemi film mogao biti u dijalogu sa sinkroniziranim zvukom? te drugo: Koje sve mogućnosti ima nijemost? Svojom nijemošću, analizirani filmovi, istovremeno su se suzdržali da nam daju potpune odgovore na ova pitanja, već navode na daljnje istraživanje filmske nijemosti. Nijemost nas uči izrazito filmskom pripovijedanju te nam pokazuje što je važno za filmski narativ kako bi se njime prenijela željena značenja. Ona nas indirektno poučava o specifičnostima filmske umjetnosti i onome što ju razlikuje od ostalih umjetnosti. Istraživanje filmske nijemosti je istraživanje filmske umjetnosti i otkrivanje njezinih mogućnosti. Nikada nećemo otkriti što bi nijemi film bio da se nije otkrila sinkronizacija zvuka, ali uvijek možemo istraživati nove oblike često zanemarene nijemosti. Otkrivanje mogućnosti najčišćeg oblika filma je otkrivanje same filmske umjetnosti.

7. Popis literature

1. Abel, R. (1999) *Silent Film*. London: The Athlone Press
2. BAFTA Guru (2019) *How They Created Silence in A Quiet Place / BAFTA Sound Session*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWmEhFac9qQ> [pristup: 30.7. 2019]
3. Balazs, B. (n.d.) *Theory of the Film: Sound*. URL: http://atc.berkeley.edu/201/readings/Humon_Belazs.pdf [pristup: 30.7. 2019]
4. BeriĆ, E. (2015) *Moralna edukacija kroz filmsku umjetnost*. URL: <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri:270/preview> [pristup: 30.7. 2018]
5. Blos-Jáni, M. (2008) *Is Silence Hereditary? Written Words and Acoustic Events in a Contemporary Silent Film: Esteban Sapir's La Antena (2007)*. URL: https://www.academia.edu/10710252/Is_Silence_Hereditary_Written_Words_and_Acoustic_Events_in_a_Contemporary_Silent_Film_Esteban_Sapir_s_La_Antena_2007_In_Words_and_Images_Language-Literature-Moving-Pictures_ed_by_Peth%C5%91_%C3%81gnes_Cambridge_Scholars_Publishing_2008_132_158 [pristup: 30.7. 2019]
6. Cinefix (2015) *Saving Private Ryan's Omaha Beach – Art of The Scene*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z7M8iGQOjMI> [pristup: 30.7. 2019]
7. CinemaWins (2018) *Everything GREAT About A Quiet Place!* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6qvAAxeevbo&t=226s> [pristup: 30.7. 2019]
8. Crick, R. A. (2009) *The Big Screen Comedies of Mel Brooks* Jefferson, Nort Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers
9. Ebert, R. (1990) *Sidewalk Stories* URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/sidewalk-stories-1990> [pristup: 30.7. 2019]
10. Ellis, L. (2017) *Stranger Things, IT and the Upside Down of Nostalgia* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Radg-Kn0jLs&t=401s> [pristup: 30.7. 2019]
11. Ellwood, G. (2014) *Did Scarlett Johansson really walk around Scotlana unnoticed filming 'Under the Skin?'* URL: <https://uproxx.com/hitfix/did-scarlett-johansson-really-walk-around-scotland-unnoticed-filming-under-the-skin/> [pristup: 30.7. 2019]
12. Fatić, A. (2018) *Retropetak: Pedeset godina od rođenja zvjezdanog djeteta ("2001: A Space Odyssey", S. Kubrick)*. URL: <https://www.ziher.hr/retropetak-pedeset-godina-od-rodenja-mjesecevog-djeteta-2001-a-space-odyssey-s-kubrick/> [pristup: 30.7. 2019]
13. Frančić, Kristina. 2016. *Znakovni jezik kao prirodni jezik gluhih*. URL: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/7401/1/Francic-diplomski.pdf> [pristup: 30.7. 2018]

14. Gilić, N. (2013) *Filmske vrste i rodovi*. URL: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/impresum/> [pristup: 30.7. 2018]
15. Hamrah, A. S. (2012) *'The Artist': Why we crave silence*. URL: <https://edition.cnn.com/2012/01/24/opinion/hamrah-quiet-movies-the-artist/index.html> [pristup: 30.7. 2018]
16. Hardison, K. P. L. (2012) *What are the three basic categories of sound in film, and how does sound affect mood in film?* URL: <https://www.enotes.com/homework-help/using-video-clips-below-identify-describe-three-341886> [pristup: 30.7. 2019]
17. Hitchcock, T. (2013) *Hitchcock: why people are still talking about silent movies*. URL: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/hitchcock-9-why-people-talking-about-silent-movies> [pristup: 30.7. 2018]
18. Hopper, T. (2016) *7 Reasons Why Watching Silent Films Is Essential To Any Film Student*. URL: <http://www.tasteofcinema.com/2016/7-reasons-why-watching-silent-films-is-essential-to-any-film-student/> [pristup: 30.7. 2018]
19. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2018) *Nijemi film*. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=43756> [pristup: 30.7. 2018]
20. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2018a) *Čisti film*. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13422> [pristup: 30.7. 2018]
21. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. (2018b) *Interpretacija*. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=27664> [pristup: 30.7. 2018]
22. IMDb (2013) *Contemporary silent films* URL: <https://www.imdb.com/list/ls000221167/> [pristup: 30.7. 2018]
23. IndieWire (n.d.) *15 Modern Films With Barely Any Dialogue, From 'A Quiet Place' to 'All Is Lost'*. URL: <https://www.indiewire.com/gallery/modern-silent-films-minimal-dialogue-quiet-place/> [pristup: 30.7. 2018]
24. Jones, E. (2014) *Scarlett Johansson on playing 'unscripted' scavenging alien*. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-26559813> [pristup: 30.7. 2019]
25. Jutarnji.hr (2016) *VIDEO Ovo je najtiše mjesto na Zemlji, jedino što ovdje možete čuti je sudaranje molekula zraka*. URL: <https://www.jutarnji.hr/life/tehnologija/video-ovo-je-najtise-mjesto-na-zemlji-jedino-sto-ovdje-mozete-cuti-je-sudaranje-molekula-zraka/4605434/> [pristup: 30.7. 2019]
26. Kopic, E. (2016) *Razvoj filma i filmske industrije*. URL: <https://repozitorij.unipu.hr/islandora/object/unipu:1125/preview> [pristup: 30.7. 2018]
27. Lektire.hr. (n.d.) *Interpretacija*. URL: <https://www.lektire.hr/interpretacija/> [pristup: 30.7. 2018]

28. Levin, R. (2011) *The Director of 'The Artist' on How to Make a Modern Silent Film*. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-director-of-the-artist-on-how-to-make-a-modern-silent-film/248878/> [pristup: 30.7. 2018]
29. Medijskapismenost.hr (2017) *Mališan: crno-bijeli, nijemi film u kojem će djeca uživati punim plućima*. URL: <https://www.medijskapismenost.hr/malisan/> [pristup: 30.7. 2018]
30. Movie News Desk (2013) *ALL IS LOST Sountrack by Alexander Ebert Released 10/1*. URL: <https://www.broadwayworld.com/bwwtv/article/ALL-IS-LOST-Soundtrack-by-Alexander-Ebert-Released-101-20130911> [pristup: 30.7. 2019]
31. Myers, S. (2015) *Script Analysis: "All Is Lost" — Part 1: Scene By Scene Breakdown*. URL: <https://gointothestory.blcklst.com/script-analysis-all-is-lost-part-1-scene-by-scene-breakdown-758995c813e> [pristup: 30.7. 2019]
32. Pantić, R. (2011) *Političko nesvesno postmodernističkog filma nostalgije*. URL: <https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/.../22/pdf> [pristup: 30.7. 2018]
33. Paulus, I. (2016) *Od simfonije i opere do rocka i trademarka: Glazbeno šarenilo nijemog filma*. URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34537#.W5fyEJMzbq0 [pristup: 30.7. 2019]
34. Pavlović, D. (2008) *2001: Odiseja u svemiru : Filmska Biblija*. URL: <https://www.nezavisne.com/kultura/film/2001-Odiseja-u-svemiru-Filmska-Biblija/18503> [pristup: 30.7. 2019]
35. Peterlić, A. (1992) *Filmska enciklopedija II*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
36. Peterlić, A. (1982) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16
37. Polimac, N. (2007) *Interpretacija filma uz pratnju glasovira*. URL: <https://www.jutarnji.hr/arhiva/interpretacija-filma-uz-pratnju-glasovira/3257978/> [pristup: 30.7. 2019]
38. Radić, V. (2013) *Elementi poetike postmodernizma: oprimjereni u filmovima Jima Jarmusha, Quentina Tarantina i braće Coen*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet
39. Radiosarajevo.ba (2019) *GOT / Misterija, incesti i još razloga zbog kojih je "Igra prijestolja" najgledanija ikad*. URL: <https://www.radiosarajevo.ba/magazin/muzika-film-lektira/misterija-incesti-i-jos-razloga-zbog-kojih-je-igra-prijestolja-najgledanija-ikad/336318> [pristup: 30.7. 2019]
40. Radojković, M. (2012) *Umjetnost u doba digitalne reprodukcije*. URL: <http://www.centar-fm.org/inmediasres/images/pdf/2/M.%20Radojkovic%20-%20Umjetnost%20u%20doba%20digitalne%20reprodukcije.pdf> [pristup: 30.7. 2019]

41. Sprengler, K. (2009) *Screening nostalgia: populuxe props and technicolor aesthetics in contemporary American Film*. New York: Berghahn Books.
42. Stifter, D. (2016) *2001: ODISEJA U SVEMIRU (1968.)*. URL: <http://www.filmokaz.com/?p=616> [pristup: 30.7. 2019]
43. Šarić, K. (2017) *Semiotika filma*. URL: <https://repozitorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud:1249/preview> [pristup: 30.7. 2019]
44. Šuvaković, M. (1995) *Postmoderna*. Beograd: NARODNA KNJIGA ALFA
45. Tataragić, E. (n.d.) *Iz scenarističke teorije: Prirodni i filmski dijalog*. URL: <https://www.palunko.org/2012/03/prirodni-i-filmski-dijalog-elma-tataragic/> [pristup: 30.7. 2019]
46. Taylor, T. (2014) *How to create an alien soundscape*. URL: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19187/1/how-to-create-an-alien-soundscape> [pristup: 30.7. 2019]
47. Turković, H. (2007) *Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe*. Izvorni znanstveni rad. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
48. Turković, H. (2012a) *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. URL: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/impresum/> [pristup: 30.7. 2018]
49. Turković, H. (2012b) *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: metodološke rasprave*. URL: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/strukturalizam-semiotika-metafilmologija/impresum/> [pristup: 30.7. 2018]
50. Turković, H. (2012c) *Filmska opredjeljenja*. URL: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/filmska-opredjeljenja/impresum/> [pristup: 30.7. 2018]
51. Turković, H. (n.d.) *Zvuk na filmu – pojmovnik*. URL: https://www.academia.edu/2296877/Zvuk_na_filmu_pojmovnik [pristup: 30.7. 2018]
52. Vrbanec, T. (2018) *Dramaturška upotreba tišine na filmu: Kroz filmove Ingmara Bergmana*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti
53. Vrdoljak, K. (2016) *Janica Tomić: "Nijemi film je arhaična forma, ali i takve inspiriraju suvremene filmove"*. URL: <http://www.ziher.hr/janica-tomic-nijemi-film-arhaicna-forma-takve-inspiriraju-suvremene-filmove/> [pristup: 30.7. 2018]
54. Vrdoljak, K (2014) *Recenzija-Samsara: Misliš li da znaš gdje živiš*. URL: <https://www.ziher.hr/recenzija-samsara-mislis-li-da-znas-gdje-zivis/> [pristup: 30.7. 2019]
55. Vujaklija, V. (2016) *Znanstveno – fantastični film i postmodernizam*. Diplomski rad. Rijeka: Filozofski fakultet Rijeka

56. 037info.com (2019) *Dekonstrukcija medijskog sadržaja*. URL:
<http://www.037info.net/dekonstrukcija-medijskog-sadrzaja/> [pristup: 6. 9. 2019]