

*SILENTIUM EST AURUM*: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА  
У ФИЛМУ НА ПРИМЕРУ ФИЛМОВА САМУРАЈ  
(*LE SAMOURAÏ*, 1967), ГОЈИНЕ УТВАРЕ (*GOYA'S  
GHOSTS*, 2006), УМЕТНИК (*THE ARTIST*, 2011) И  
ЧИНОВИ ОСВЕТЕ (*ACTS OF VENGEANCE*, 2017)\*

Моника Новаковић<sup>1</sup>

Истраживач-приправник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Примљено: 15. марта 2019.

Прихваћено: 1. маја 2019.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

Схватање тишине у седмој уметности по својој природи отвара многа питања. Филм *Самурај* (*Le Samourai*, 1967; р. Жан-Пјер Мелвил) остварење је које је утемељило пут новом схватању тишине у филму. *Гојине утваре* (*Goya's Ghosts*, 2006; р. Милош Форман) носе са собом илустрацију губитка чула слуха. С друге стране, *Уметник* (*The Artist*, 2011; р. Мишел Азнавичиус) показује наглу промену, односно, резигнацију једног лика пред захтевима технолошке промене. Четврти филм, *Чинови освете* (*Acts of Vengeance*, 2017; р. Исак Флорентин) доноси и поглед на тишину у виду завета ћутања, који главни лик овог филма практикује све док не освети смрт своје супруге и кћерке. Ова четири остварења наводе на промишљање о томе како се тишина третира у тим контекстима, који типови тишине долазе у обзир када је реч о режирању и какво јој се место даје у филму. Такође, намеће се и питање једнаког третмана тишине и звука у филму, или пак, маргинализације тишине у односу на звук. Поред трагања за одговорима на ова питања, кроз анализу ових филмова, може се сагледати и однос режисера према тишини, као једном од могућих редитељских решења.

\* Студија је рађена у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Кључне речи: тишина, филмска музика, филмска уметност, тишина у филму, филмска режија, звук

*Тишина је суштинска. Појребна нам је тишина, као што нам је појребан ваздух, као што је биљкама појребна светлост. Ако су наши умови оштрењени речима и мислима, тамо онда нема места за нас.*  
Тич Нат Хан (Thich Nhat Hanh)

Схватање тишине у седмој уметности по својој природи отвара многа питања. Филм *Самурај* (*Le Samouraï*, 1967; р. Жан-Пјер Мелвил [Jean-Pierre Melville]) остварење је које је утемељило пут новом схватању тишине у филму. *Гојине ушваре* (*Goya's Ghosts*, 2006; р. Милош Форман [Miloš Forman]) носе са собом илустрацију губитка чула слуха. С друге стране, *Умејник* (*The Artist*, 2011; р. Мишел Азанавичиус [Michel Hazanavicius]) показује наглу промену, односно, резигнацију једног лика пред захтевима технолошке промене – наиме, реч је о једном глумцу, звезди немог филма кога долазак звучног филма дочекује неспремног. Четврти филм, *Чинови освете* (*Acts of Vengeance*, 2017; р. Исак Флорентин [Isaac Florentine]) доноси и поглед на тишину у виду завета ћутања, који главни лик овог филма практикује све док не освети смрт своје супруге и кћерке. Ова четири остварења наводе на промишљање о томе како се тишина третира у тим контекстима, који типови тишине долазе у обзир када је реч о режирању и какво јој се место даје у филму. Такође, намеће се и питање једнаког третмана тишине и звука у филму, или пак, маргинализације тишине у односу на звук. Поред трагања за одговорима на ова питања, кроз анализу ових филмова, може се сагледати однос режисера према тишини као једном од могућих редитељских решења. У том смислу, можемо се осврнути на третман тишине у односу на звук у контексту ова четири филмска остварења, хронолошким редоследом њиховог настајања.

## О тишини

Тишина је феномен који често прихватамо „здро за готово“. Тишину везујемо за губитак, за дистанцирање од света, за резигнацију, за прећутно одобравање, за искључење из света (физичко, ментално, духовно...), за прећуткивање нечег, за тензију, за непостојање, за ништавило... Често о њој говоримо као о тескобној, турбној, непријатној, погребној, медитативној, златној итд. Тишина у домену филма и филмске уметности наводи на постављање следећег питања: да ли се тишина у филму третира једнако као и звук, или се тишина маргинализује у односу на звук, или пак обратно? Анализа која предстоји показаће на који начин је тишина третирана у одабраним филмовима и у ком смислу је везана за протагонисте ових филмова; сврха овакве анализе огледа се у разматрању односа који главни ликови, али и свет у којем се крећу, успостављају са тишином, те шта тишина може да нам „каже“ о њима.

Чини се да је бекство од засићења звуком и неговање тишине изражено у скорашњим филмовима. Један од таквих јесте и филм *Тихо месито* (*A Quiet Place*, 2018; р. Џон Красински [John Krasinski]), који поставља тишину као ултимативни услов опстанка. Стивен Зајтчик (Steven Zeitchik) издваја следеће примере филмова у којима је тишина вреднована колико и музичка партитура: *Облик воде* (*The Shape of Water*, 2017; р. Гиљермо дел Торо [Guillermo del Toro]), у којем постоји нема улога, затим *Данкирк* (*Dunkirk*, 2017; р. Кристофер Нолан [Christopher Nolan]) итд. (Zeitchik 2017). Интересантне примере филмова који се окрећу иновативној употреби тишине, такође спомиње и Рајан Гилби (Ryan Gilbey) у чланку под насловом “The new silent era: how films turned the volume down” (Gilbey 2018), управо истичући филм *Тихо месито* и друге.

Заиста, чини се да је 2017. (али и последњих неколико година глобално гледано) била „година тишине“; међутим, историја филма памти и раније примере изврских редитељских решења када је реч о третману тишине – сетимо се само филма *Необична банда* (*Bande à part*, 1964; р. Жан-Лик Годар [Jean-Luc Godard]) у којем главни ликови проводе минут ћутања у бару; затим филма *Возач* (*Drive*, 2011; р. Николас Виндинг Рефн [Nicolas Winding Refn]), чијег протагонисту одређују тишина и дискреција; потом и својеврсног екстрема када је реч о тишини у филму – *Племе* (*The Tribe*, 2014, р. Мирослав Слабошпитски [Miroslav Slaboshpytskiy]), у којем пратимо животе глувонемих особа из интерната, чији се комплетан дијалог своди само на језик за глувонеме.

Тишина може да изрази много тога – можда и више него (вербални) говор. Говор тела, значајни погледи... Сетимо се само монтажних техника као што су „Кјубриков поглед“ (The Kubrick Stare) и Кулешовљев ефекат (The Kuleshov Effect), које потенцирају дејство личности лика, а и продубљују значај унутрашње ретроспекције једног лика. Може се претпоставити да су се редитељи заситили звука, те одлучили да се окрену тишини која је далеко ефикаснија уколико је вешто употребљена у филмској уметности. Звучно засићење је реалан проблем у данашњем свету; стога се чини да је бег у другу димензију који пружа тишина и више него потребан – како режисерима, тако и публици.

Под тишином у овој студији подразумевам потпуно, али и непотпуно одсуство дијалога, музике односно музичке партитуре у филму, одсуство амбијенталног звука, тишину као последични ефекат неког догађаја (као што је, на пример, случај са експлозијом бомбе у филму *Сјасаване редова Рајана* (*Saving Private Ryan*, 1998; р. Стивен Спилберг [Steven Spielberg]), тишину као разрешење ишчекивања неког догађаја или феномена (као што је напад предатора у филму *Прегатитор* (*Predator*, 1987, реж. Џон МекТирнан [John McTiernan]) итд. У случају филмова који ће овде бити разматрани, тишина ће бити посматрана као инхерентно својство лика (*Самурај*), околност којој лик мора да се прилагоди и која га дефинише (*Гојине ушваре*), симбол одбијања и негодовања, а на крају и прихватања и прилагођавања (*Умејник*), а затим и знак одлучности и посвећености задатку (*Чинови осветље*). Тишини нећу супротстављати звук (музика, звучни ефекти у филму) приликом анализе ових филмова, зато што и тишину и звук сматрам подједнако важним деловима истог спектра. Говорићу о

филмској тишини, пре него апсолутној тишини, која, као таква, у домену филма не постоји.

## ТЕОРИЈСКИ ПОГЛЕДИ НА ТИШИНУ

(Не)постојање јасне разлике у разумевању тишине и онога што се перципира као тишина проблем је о којем је писао велики број аутора, а од којих ће неколицина бити представљена овде. Дез О'Роув (Des O'Rawe) у тексту "The great secret: Silence, cinema and modernism" (O'Rawe 2006: 395–405) констатује да „тишина трансцендира све врсте контекста: никад није апсолутна и остварује значај у односу на оно што негира, измешта и оповргава. Немогуће је мислити, говорити или писати о тишини без инвокације звука“ (O'Rawe 2006: 395). Аутор се тиме надовезује на мисао Сузан Зонтаг (Susan Sontag) да „тишина никада не престаје да имплицира своју супротност и да зависи од њене присутности: као што не постоји горе без доле, или лево без десно, тако се мора признати окружујућа околина звука или језика да би се препознала тишина“ (Sontag 1969, 11; према O'Rawe 2006: 395)

Занимљиво је и мишљење Беле Балаша (Béla Balázs) да „тишина није само питање акустике, него веома концизна и упечатљива форма експресије за око, која је увек имала нарочит значај за одређене моменте у филму“ (цитирано према Carter 2010: 26). Вилијам О. Биман (William O. Beeman) даље подвлачи да је тишина друштвени конструкт, констатујући да „не постоји такво нешто у људском животу као што је одсуство звука, осим за оне за које је одсуство звука део стабилног стања егзистенције, будући да су суштински глуви. Такође, тишина није део универзума глувих, зато што они немају звучну околинду која би јој контрастирала. Укратко: тишина као феномен може бити дефинисана једино у контрасту са звуком; штавише, установљена је у контрасту са специфичним, културално дефинисаним звуком“ (Beeman 2005: 23–34). Међутим, верујем да одсуство звука не важи у потпуности за глуве људе, с обзиром на медицинско констатовање чињенице да глуви људи имају звучне халуцинације (Atkinson 2006: 701–708). Међу наведеним ауторима, моја мисао највише резонира са промишљањима Сузан Зонтаг – иако су сви поменути аутори, у мањој или већој мери, истакли комплементарни однос звука и тишине. Наравно, однос ова два феномена увелико је и културално условљен.

О начину на који друге културе схватају тишину писала је и Данијела Кулезић-Вилсон (Danijela Kulezic-Wilson), која говори о важном аспекту будистичке зен културе, концепту „ма, који препознаје тишину као комплементаран део звука“, при чему као „јединствена идеја садржи у исто време дубоку, моћну и богату резонанцу, која може да се супротстави звуку“ (Kulezic-Wilson 2015, 26) Такође, Кулезић-Вилсон наводи пример филма *Мајтрикс* (*The Matrix*, 1999; р. Лари и Енди Вачовски [Larry and Andy Wachowski]) као изврстан пример употребе тишине као акцента – наиме, тренуци тишине служе „као цезуре у оквиру микро-форме, маркирајући промену темпа у акцији или акцентујући моменте од драматуршке важности“ (Kulezic-Wilson 2015: 91). С друге стране, као студију случаја узима филм *Мриав*

МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

човек (*Dead Man*, 1995) Џима Џармуша (Jim Jarmusch) који, као режисер, говори да суштину његових филмова чине ствари које други режисери изостављају – као што су тренуци између дијалога и између акције. Отуда, како наводи Кулезић-Вилсон, Џармуша интересују тишине или ствари које његови ликови нису способни да изговоре или артикулишу, зато што он верује да сцене без дијалога прецизније откривају оно што се дешава између ликова (Kulezic-Wilson 2015: 128)

У свом тексту "The Music of Film Silence" Кулезић-Вилсон је посветила пажњу и околности да је „тишина често симбол смрти, или, прецизније, *нейосијојања*“ (Kulezic-Wilson 2009: 1), као и да је тишина нешто што се неретко *избејава* или *пошћује*, управо због чињенице да изазива анксиозност и подсећа гледаоце да реалност постоји, те да је оно што се приказује на платну врло могуће: „музика је ту да помогне публици“ (Kulezic-Wilson 2009: 1). Такође, ауторка примећује да филмови европске или азијске продукције прихватају тишину као такву, док је Холивуд избегава (Kulezic-Wilson 2009: 2). Међутим, на основу раније истакнутих чињеница, чини се да Холивуд полако почиње да учи како да прихвати тишину, чиме се још једном потврђује да је третман тишине културално условљен. Да ли то значи да је дошло време за прихватање тишине као, како истиче Лиса Култард (Lisa Coulthard), „места контемплације и самоанализе, неконвенционалних и често непријатних чинова за гледаоца који трага за задовољством“ (Coulthard 2012: 5)?

Имајући у виду ова теоријска разматрања и бројне примере третмана тишине и њеног посебног инкорпорисања у филмску уметност, посветићу се филмовима који на специфичан начин потенцирају изражајно-наративно<sup>2</sup> својство тишине, одређену потешкоћу, наглу промену или чврсту одлуку.

## САМУРАЈ

Године 1967. Жан Пјер Мелвил режирео је ово импресивно филмско остварење француске кинематографије, које је сугерисало нов начин схватања тишине и изражајних својстава којима она филму доприноси. Заиста, сам филм почиње тишином! Уводна шпица има својство успостављања основне атмосфере филма, или барем сугестије какво ће расположење током филма бити, односно, онога што би гледалац требало да очекује; међутим, када је реч о *Самурају*, суочавамо се са тишином. Чују се само амбијентални звуци апартмана у којем борави Џеф Костело (Jef Costello; тумачи га Ален Делон [Alain Delon]) – цвркул птице у кавезу, киша која пада напољу. Дакле, овде тишина испуњава функцију коју би, иначе, музика уводне шпице испуњавала; тишина је, сама по себи, индикатор расположења које ће гледалац касније проживети гледајући овај филм. Представљање времена које лик проводи у тишини и самоћи може да сугерише о каквој је личности реч, те је баш из тог разлога интересантан Костелов однос према другим ликовима у филму. Да ли је неопходна вербална интеракција са другим ликовима како би Костело друштвено функционисао?

2 Овом приликом неће бити разматране естетске и идеолошке улоге филмске тишине.

Наиме, у сцени (об:12) када се Костело украденим колима упути у гаражу, да би му аутомеханичар променио регистарске таблице на аутомобилу, још увек нема дијалога. Штавише, у тренутку када би Костело требало да изрекне захтев да му аутомеханичар да пиштољ, он само пуцне прстима, што је довољан знак по себи и значајан симбол који говори о томе да им је ово устаљена радња. Сцена протиче у амбијенталним звуцима гараже (алат, лупкање, шушкање папирима...). Интересантно је да ће филм тако протичати чак до 9. минута, када је прва реч коју чујемо име главног лика – Џеф. Иако је већ истакнуто одсуство дијалога, треба напоменути да дијалог, када је у току, није претрпан информацијама, јер то није ни неопходно. Дијалози су концизни и садрже важне тачке радње филма. Фокус, у крајњој линији, није на дијалогу, него управо на тишини, која није потпуна, већ је граде амбијентални звуци. Тишина се показала као доминантно средство изражавања, односно, наратије; Мелвил показује да је мање заиста више у случају овог филма.

Наравно, одсуство дијалога не значи и одсуство музике. Музичке нумере постоје и углавном је реч о оригиналној музици писаној за овај филм, као и о импровизационом цезу који се чује дијегетски у бару, а изводи га ансамбл чија је пијанисткиња један од значајних ликова. Мелвил економише и са музичким нумерама: поставља их на стратешки важна места у целокупном плану филма, водећи рачуна о тону су пажње гледаоца.

Тишину заиста не можемо у потпуности да сагледамо без сагледавања музике, односно звука који је креиран за овај филм и који је уграђен у њега. Аутор музике је Франсоа де Рубе (François de Roubaix, 1939–1975) и из мотива основне теме је развио музику за читав филм. Занимљиви су наслови нумера: *Le samourai, Jef et Valérie, Valérie, Martey's, Hotel Sandwich, Jef et Jeanne*.

Дакле, нумера *Le samourai* је основна тема из чијих мотива извиру све остале. Нарочито је занимљива чињеница да постоје нумере *Jef et Valérie* и *Jef et Jeanne*, што имплицира да Џеф Костело има два љубавна интереса у филму – иако је, барем како се на прво гледање чини, Жана Лагранж (тумачи је Натали Делон [Natalie Delon]) та која интересује Џефа и која му због тога пружа алиби. Међутим, касније у току филма сазнајемо да је Џеф Костело одбио да изврши погодбу и убије пијанисткињу, што сугерише да је развио осећања према њој; стога завршава мртав, када га полицајци сачекају у заседи у клубу. У питању су две нумере различитог расположења. Љубавни интереси или не – Мелвил не развија даље ову тему, фокусирајући се на Костелову самоћу и намеру да сазна зашто су му његови надређени окренули леђа, а потом и на циљ да преживи околности које ће уследити.

Да је Мелвил био инспириран америчким гангстерским филмовима, јасно је управо из самог жанра филма – у питању је „црни филм” (film noir). Осим чињенице да је Костело плаћени убица, он је обучен у кишни мантил и федору, што су симболи неких од најпознатијих ликова из филмова гангстерског жанра, а ту је и цез музика, која се „често повезује са криминалистичким ноар филмовима”, како истиче Френк Саламон (Frank A. Salamone) (2017: 143–157) Музичке нумере се углавном јављају као музички прелази између сцена, док се цез искључиво чује у бару. Не треба игнорисати чињеницу да, како то приличи филмовима из поме-

**МОНИКА НОВАКОВИЋ**

*SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...*

нута жанра, на крају један од главних ликова бива усмрћен, као и да је из читавог наративног тока филма јасно да срећног краја неће бити.

Нарација се спроводи путем покрета и визуелног следа сцена пред гледаоцем. Уколико имамо у виду да су постулати *чистиої филма* фокус на елементима као што су покрет, визуелна композиција и ритам (Cinéma Pur 2018), могли бисмо да истакнемо филм *Самурај* као пример остварења инспирисаног *чистиим филмом*.

Када је реч о амбијенталним звуцима, као и звучним ефектима, цвркул птице у кавезу је константан и најучесталији звук у филму, не само када је реч о сценама у Костеловом апартману, него и када га у полицијској станици прислушкују – дакле, амбијент његовог стана преноси се у полицијску станицу. Можда је та птица у кавезу управо симбол главног лика, с обзиром на то да он бива „сатеран у ћошак” у борби – с једне стране, са полицијом, а с друге стране, са својим послодавцима.

Поступак понављања је заступљен – наиме, музичке нумере се јављају у сличним драматским околностима. Поред тога, понавља се и сцена крађе аутомобила са почетка филма – али сада у потпуно другом контексту: Костело је сада човек са потернице и, колико год покушавао да остане прибран док краде аутомобил, видимо да је нервозан и под тензијом (1:32:51). Такође, он поново долази у гаражу на промену регистарских таблица, али то је сада тескобна тишина која се завршава речима механичара: „Ово је последњи пут“. И заиста, то је и био Костелов последњи пут. Обе сцене у гаражи представљају најзанимљивији вид тишине. Амбијент је исти, али је при понављању ситуација другачија, озбиљнија. У првој тишини, Костело је ишао да убије мету која му је додељена. У другој тишини, он је мета. Ловац је постао ловина. Ова понављања указују на апсурдност и безизлазност његове ситуације. Његови поступци и кардиналне грешке у прикривању убиства (поновна посета месту злочина, бацање пиштоља у оближњу реку, одлагање крвавих завоја близу апартмана где борави итд.) имплицирају да је уморан од јурњава, да жели да буде уловљен – што се, на крају, и дешава.

## ГОЈИНЕ УТВАРЕ

Режију овог остварења о славном уметнику Франциску Гоји (Francisco Jose de Goya у Lucientes, 1746–1828; тумачи га Стелан Скарсгард [Stellan Skarsgård]) потписује редитељ Милош Форман. Централна тачка филма јесте скандал у који је уплетена Гојина муза, Инез (у тумачењу Натали Портман [Natalie Portman]), која је неправедно проглашена јеретиком од стране шпанске инквизиције. Мада филм носи Гојино име и Гоја јесте изузетно важан лик, он често бива маргинализован у односу на ликове које би, по природи биографских филмова, требало посматрати као споредне. Гоја, стицајем околности, бива уплетен у причу између Брата Лоренца (тумачи га Хавијер Бардем [Javier Bardem]) и Инез, постајући на тренутке пуки посматрач, сведок једног времена и свега што је то време са собом носило. Ову претпоставку потврђују Форманове речи да је Гоја био идеална личност кроз чију визуру је требало испричати причу о крају XVIII и почетку XIX века, турбулентним временима за Шпанију, Наполеоновим

освајањима... (Cf. Levy 2007). Наиме, Милош Форман је дошао на идеју о оваквом филму још за време студија у Чехословачкој, када је читао о шпанској инквизицији – док су га, с друге стране, фасцинирале слике и стваралаштво Гоје (Cf. Levy 2007). Формана је највише фасцинирала Гојина аполитичност у избору личности које ће да слика – сликао је инквизиторе, особе из високог друштва, али и људе из најнижих друштвених слојева, који своје дане проводе на улици или у кафани (Levy 2007). У том смислу, занимљива су друга два поменута главна лика у овом филму – Брат Лоренцо и Инез Билбатуа. Брат Лоренцо је човек снажних уверења, лик који је у потпуности посвећен доктрини инквизиције, барем до француске инвазије и налета револуционарних идеја, које ће значајно променити његов поглед на свет; с друге стране, Инез је млада Шпанкиња из добростојеће породице, која бива лажно оптужена за јерес и за практиковање јеврејских обичаја (Levy 2007). Редитељ филма је истакао да овде уопште није реч о Гојиној биографији. Филм се с разлогом зове *Гојине ујиваре*, зато што се заиста ради о утварама – духовима стварних људи, или људи које је Гоја замислио; људи које он слика... (Smith 2018).

Значајна информација из Гојине биографије, представљена у филму, јесте уметников губитак слуха. Како је то третирано у филму?

У 50. минути, приликом посматрања ломаче на којој је спаљен портрет брата Лоренца који је Гоја насликао, током звоњења црквених звона, Гоји почиње да зуји у ушима. Зујање се континуирано чује до 51. минута филма, док се кадрови оштро секу, прелазећи нагло са Гоје, који је у агонији, на очи Брата Лоренца на портрету који гори. Дакле, уместо директног губитка слуха у виду минута ћутања, режисер се одлучује за минут зујања, тиме приморавајући гледаоце да схвате какву је nelaгоду Гоја осетио у том тренутку, терајући их да осете његов бол.

Потпуни губитак слуха предочен је (James 2018) у виду Гојине констатације: „Могу да видим ове експлозије, али не могу да их чујем. Глув сам. Сада сам потпуно глув...“ („I can see these explosions but I can't hear them. I am deaf. I am completely deaf now...“),<sup>3</sup> тек од 58. минута филма.

3 Гоја констатује у тој сцени следеће: „Сада сам потпуно глув, али сваког јутра захваљујем Богу што ми није одузео вид, те могу да видим и забележим шта се овде дешава. Ово су француски војници. Мамелуци. Специјална коњица коју је Наполеон регрутовао у Египту, да би ослободио Шпанију. Да би у њу донео племените идеје француске револуције. Слобода, једнакост, братство. Али да би одбранио револуционарне идеје, Наполеон, који је мрзео монархију, прогласио је свог брата Жозефа краљем Шпаније. Али, за моје земљаке, Шпанце, Наполеонова војска није ништа друго до страних освајача, окупатора.“ (“I am completely deaf now, but every morning I thank the Lord that He hasn't taken my sight away that I've been able to witness and record what has been happening here. These are French soldiers. The Mamelukes. Special cavalry recruited from Egypt by Napoleon to help liberate Spain. To bring us the noble ideas of the French Revolution. Liberty, equality, brotherhood. Then to defend the ideas of the Revolution Napoleon, this scourge of royalty, made his own brother, Joseph, the King of Spain. But to my fellow Spaniard, Napoleon's armies are nothing but foreign invaders, occupiers.”) Преузето са: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=goyas-ghosts](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=goyas-ghosts), приступљено 2.8. 2018.



**МОНИКА НОВАКОВИЋ**

*SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...*

Након дефинитивног губитка слуха, значајни су кадрови у којима Гоја покушава другим ликовима да чита са усана. Притом, језик није одсутан у филму. Вербални језик се трансформише у језик за глувонеми, обезбеђујући тиме Гојину комуникацију. Уместо језика, сада имамо мимику и говор тела као отелотворење тишине, као њен израз. Гоја сада живи у тишини, али и учествује у комуникацији тишином. У поређењу са Џефом Костелом, који се изражава својом хладном спољашношћу, Гоја овде нема избора, осим да комуницира говором тела.

Редитељ Форман фокусира се на приказивање Гојиног губитка слуха у физичком (постављајући гледаоце у Гојин угао гледања) и психичком смислу (утицај који губитак слуха има на Гојино ментално здравље). У том смислу, занимљиво је представљање Гојиног губитка слуха кроз његову личну перспективу. У сцени када Инез, након изласка из затвора, долази код њега да моли за помоћ, гледалац је принуђен да поново заузме Гојину позицију и из прве руке искуси његове тешкоће. Гоја посматра псе који лају на врата, схватајући да је неко ту, али не чује њихов лавез, па га не чују ни гледаоци. Када посматрамо Гоју, звук постоји. Када бивамо Гоја, звук не постоји, већ само потпуна тишина и визуелна интерпретација онога што не може да се чује. Тишина је, у контексту овог филма, заступница инвалидитета и проблема који настају након инвалидитета, те се односи на физички елемент личности.

## УМЕТНИК

Неми филм у 2011. години? Апсолутно могуће – као омаж ери немог филма, у виду остварења *Умјетник*, у којем пратимо успон и пад звезде немог филма, која се сусрела са изазовом који је са собом донео технолошки напредак. Познато је да сваки нови технолошки изум представља изазов за време у коме је остварен, али и за људе који су се уљљкали у лажну сигурност своје славе, у контексту филмске уметности. Такав је случај и са ликом Џорџа Валентајна (George Valentin; тумачи га Жан Дижарден [Jean Dujardin]). Како тишину у немом филму не можемо никако посматрати као апсолутну, потребно је осврнути се и на начин на који је дочарана атмосфера „златне ере” настанка и развоја филма као седме уметности. Лудовик Бурс (Ludovic Bource) потписује музику, како оригиналну, тако и архивску, специјално одабрану за овај филм.

Филм *Умјетник* следи принципе и постулате немог филма. Говора нема, а уместо њега коришћена је музика, која по својим својствима подсећа на архивску музику коришћену у правим немим филмовима. Но, није реч о пукој имитацији немог филма, већ о, како сам поменула, вештом омажу, који одише духом и атмосфером коју познајемо из немих филмова. Увертира, која је извођена на почетку пројекције филма, успоставља његово основно расположење, а затим сва потоња музика врши функцију коју је некада испуњавала архивска музика. Уколико је реч о љубавној сцени, употребљена је милозвучна музика гудача; уколико је сцена драматична, или подразумева значајан драмски обрт, чујемо драматичну музику. Будући да се унутар овог филма налази и минијатурни филм

*Руска афера*, као још једно успешно остварење у којем „глуми” Џорџ Валентајн, уколико је реч о сцени у којој се главни протагониста шуња, и музика ће бити тајанствена. Наиме, сам филм *Умешник* почиње сценама из тог минијатурног филма; гледамо премијеру *Руске афере* и оркестар (2:35) који је иза застора. Јасно је да се алудира на праксу која је била заступљена током златног доба немог филма: пијаниста или оркестар су пратили сцене на платну, изводећи нумере из спискова архивске музике која би била пригодна.

Ради бољег схватања тишине, које главни лик не жели да се одрекне (у минијатурном филму он виче „Нећу да причам!”), морамо да обратимо пажњу на сам почетак филма. Наиме, већ од 5. минута (05:43 – 07:39) видимо да је реч о глумачкој звезди, филмској атракцији на врхунцу њене славе. Сцена приказује завршетак премијере филма и екстатичан аплауз публике након што угледају Џорџа Валентајн, који је изашао да се поклони. Почиње комично такмичење две звезде, будући да он одбија да представи глумицу са којом је снимео филм, а и када је представи публици, брзо је одвуче са сцене и врати се, да би имао светла позорнице само за себе.

Занимљиво је да се не појављују често картице са текстом на које су познаваоци немог филма навикнути. Већину филма гледалац проведе читајући незаписани текст са глумчевих усана.

Радња филма *Умешник* смештена је у временском оквиру од 1927. до 1932. године, с тим што је 1929. година посебно истакнута као време када је инкорпорирани звук у филмове и када су почели интензивни звучни тестови за глумце. Из историје филма познајемо примере професионалног „изумирања” глумаца и глумица због неодговарајуће боје гласа, неартикулисаног говора, или, с друге стране, превише наглашеног говора тела, што је био значајан професионални манир глуме у немим филмовима чији је израз доста зависио од гестикулације и мимике лица. Према радњи овог филма, 1929. године су у Кинограф студију (Kinograph Motion Picture Company) спроведени звучни тестови. Глумица са којом је Џорџ Валентајн сарађивао у претходним остварењима пролази кроз тест што у њему изазива подсмех, не знајући да ће и он да искуси сличну судбину врло брзо.

У том смислу, тишина као симбол нагле промене најбоље је илустрована у сцени која се одвија у глумчевој гардероби. Након завршетка снимања сцене, он одлази са сета у гардеробу, испија воду и спушта чашу на сто. Након пола сата без било ког другог звука у филму осим музике, звук који дно чаше направи у контакту са столом изазива шок и за гледаоца. Као и сам глумац, и публика је уљуљкана у лажну сигурност немог филма, те и нама као публици звук представља право изненађење. Оно што следи је мајсторско наслојавање звукова до границе звучног засићења и преоптерећења (сл)уха. Почетак Валентајновог краја обележен је куцкањем чаше, а након тога, звуковима других предмета које он помера, ишчуђавајући се због постојања звука; затим, звуковима са улице, звуком телефона који звони, лавезом његовог филмског партнера, пса под именом Аги (Uggie), затим и смехом једне плесачице, а потом и групе плесачица чији грохотан смех постаје бројнији и стога све гласнији. Џорџ Валентајн се окреће

МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

ка сету, слуша ветар који шушти кроз лишће дрвећа и примећује једно перо које пада са неба, полако и тихо, све док не дотакне земљу, након чега наступа звучна кулминација у виду заглашујућег звука који га приморава да покрије уши. Након тога, он се буди у потпуној тишини из грозничавог сна, односно ноћне море. Публика је, заједно са глумцем, проживела читав звучни лук од потпуне тишине до звучне засићености, те назад до потпуне тишине, у свега неколико минута.

Звук је непријатељ и глумцу и његовој каријери. Публика у филму жели сензацију, жели новину, жели искуство синхронизованог звука и слике! Стога, редитељ одлучује да као архивску нумеру, значајну за стање овог лика, употреби став *Сашурн, носилац сѝарої доба* из свите *Планеѝе* Густава Холста (Gustav Holst), указујући да је ова звезда немог филма заиста симбол старог и прошлог. Ултимаум му је постављен: мора да проговори, иначе неће преживети ову значајну транзицију. Гледаоци овог филма би очекивали да након звуком толико обојене сцене, филм настави да протиче у дијалогу; међутим, тишина је опет кључна! Тишина је симбол Валентајнове тврдоглавости и одбијања да се окрене звучном филму и повинује законима филмске индустрије. Он је тишина. Гледаоци (као и у случају филма *Гојине уѝваре*) бивају смештени у перспективу Џорџа Валентајна: иако је снимање звучних филмова већ заживело, што може да се закључи из радње филма, ми не чујемо дијалоге других глумаца. Не чујемо оно што они њему говоре, зато што смо ми сада у његовој позицији. Он, као симбол тишине, бира да себе сажалева и време проведе у бару испијајући алкохол (01:04:03), док му се привиђају ликови из немог филма *Сузе љубави* (*The Tears of Love*) који је он режирао, правећи себи посао у свету у којем више нема места немом филму.

Може се повући паралела између раније споменутог Гоје и Џорџа Валентајна: један лик је изгубио слух, док други има прилику да чује, међутим, то не жели. Реч је о занимљивом психолошком портрету два лика у двома различитим ситуацијама. Гоја губи слух, али чини се да то нема претераног утицаја на његову психу, те да се помирио са том чињеницом. Са друге стране, Џорџ Валентајн не жели да чује и то за њега представља оптерећење: између осталог, физички је приказано његово одбијање нових околности – он покрива уши. Једном лику се одузима звучни свет, док се другом лику пружа прилика да га открије.

Последично томе, након што је преживео пожар и покушај самоубиства, Валентајн се окреће сарадњи са плесачицом Пепи Милер (Pepi Miller, тумачи је Беренис Бехо [B r n ce Bejo]), сада успешном филмском звездом, која му предлаже да плешу заједно у филмовима, тиме стварајући нову атракцију (01:34:04), по узору на Фреда Астера (Fred Astaire) и Џинџер Роџерс (Ginger Rogers). Испоставља се да Валентајн ипак не мора да се одрекне тишине, с обзиром на то да му за плес не треба говор. Међутим, дијалог почиње тада у филму, речју „Сеци!“ („Cut!“) и режисерским похвалама за сјајно изведену плесну сцену. Редитељ поставља питање глумцу да ли могу да сниме сцену поново, на шта први пут чујемо глумчев глас, када се сложи да се поново сниме сцена, те откривамо да он говори енглески са француским акцентом (природно, с обзиром на то да је глумац који тумачи ову улогу

Француз). Ту се поставља и ново питање: да ли глумац није могао да успе у звучном филму због боје гласа, или због језичке баријере (што је заиста и био случај у златно време немог филма)?

Тишина је, дакле, у овом филму представљена као симбол нагле промене, пркоса, револта, самосажаљења и на крају, резигнације. Међутим, сам крај филма указује на чињеницу да говор није неопходан и нипошто не може да се апсолутно изједначи са изразом, зато што се ултимативно и Валентајново изражавање свело, као и у случају Џефа Костела и Гоје, на говор тела. Символично је да његов лик у минијатурном филму, приликом мучења, одбија да говори, што је симболично за радњу самог филма *Умешник*, када Џорџ одбија редитељево молбу да проговори и да се окрене звучним филмовима. Чини се да је, на крају, ипак проговорио.

Однедавни повратак редитеља на неми филм, затим и давање новог музичког лика неким филмовима приликом рестаурације, једно је од питања на које су се осврнули аутори текстова у зборнику *Today's Sound for Yesterday's Films*. (Wallengren & Donnelly 2016). Уредници Ан-Кристин Валенгрен (Ann-Kristin Wallengren) и К. Џ. Донели (K. J. Donnelly) увиђају паралелу између употребе музике у филмовима у првој деценији XX века и употребе музике у филмовима неких сто година касније, те је у том смислу музика важно средство развоја поновног интересовања за неми филм, а такође и његове реинвенције (Wallengren & Donnelly 2016: 1–9).

## ЧИНОВИ ОСВЕТЕ

Филм *Чинови освете* редитеља Исака Флорентина подсећа нас због чега професија адвоката и није баш тако лепа, како је често приказана у филмовима и серијама. Иако сам почетак филма, услед хиперсензитивности на звук протагонисте, делује као почетак научнофантастичног филма, посреди је прича о личној освети једног мужа и оца, који оплакује убијену жену и кћерку. Уместо речи које су основа његове професије, те његово оружје, Френк Валера (Frank Valera; улогу тумачи Антонио Бандерас [Antonio Banderas]) их се одриче и бира много ефектније оружје у својој потрази за правдом – тишину.

Основу филма представљају *Медијиације* Марка Аурелија (Marcus Aurelius), књига која је својеврсни путоказ и симбол Валерине борбе за правду. Наиме, Валера проналази значајне смернице у *Медијиацијама*, те се одлучује да се заветује на ћутање док не освети своју породицу. Видевши да од локалне полиције нема много користи, одлучује се да сам спроведе истрагу. Значајна сцена (34:32), у којој Валера објашњава постулате стоицизма и значај мисли Марка Аурелија, подразумева његово посвећивање физичком усавршавању, учењу борилачких вештина, читању књига знаменитих мислилаца, али и чврсту одлуку да проведе живот у тишини док не постигне своју освету. Наиме, Валера истиче да су Аурелијеве *Медијиације* „писане пре скоро 2000 година и постале су база стоицизма, чије веровање лежи у схватању да је најбоља индикација филозофије

## МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

једне индивидуе не оно што је рекла, него оно што је урадила. Стоици би се заветовали на тишину у намери да се фокусирају на одређени задатак. " (Acts of Vengeance, Matt Venne) У овој филозофији Валера проналази снагу и путоказ ка остварењу своје намере.

Овим филмом предочен нам је значај гласа. Медицинска сестра која указује помоћ Валери након окршаја са уличном бандом очекује да јој он одговори на питања, или се чуди када не добија одговоре, не схватајући да се он заветовао на тишину. Одсуство гласа као вид тишине уноси конфузију, неразумевање, фрустрацију и забринутост. Тек након схватања да се он бави истрагом и увидом у његов животни стил након губитка породице, медицинска сестра схвата његову тишину.

Када је реч о звуку, његова тишина/одсуство гласа, донела је одређене бенефиције лику у смислу, како сам Френк Валера каже, „побољшања слуха већ после пар дана од заветовања“. Рекла бих да је реч о бољој перцепцији, зато што је, не оптерећујући се више размишљањем о томе шта ће рећи, више фокусиран на оно што ће чути и учинити, односно на оно што његова чула перципирају.

Као што је раније споменуто, у филму је истакнуто је неколико одломака из *Медијација* (Аурелије 2004):

*Очекивајши од лоших људи да не чине зло је лудило. (00:51)*

*Како брзо пролази све... (05:18)*

*Казни само онога ко је починио злочин... (31:51)*

*Мораш веровајши да, ако је ишша уојшише мојуће, и ти ти можеш постојити. (32:39)*

*Речи су мишљење, не чињеница. Акција је једина истина. (34:14)*

*Нишша ти не сиречава да урадиши оно што мора бити урађено. (53:00)*

*Најбоља је освета не бити као твој непријатељ. (01:05:32)*

*Прихватајши ствари за које ти судбина везује. (01:21:36)*

Наведени цитати из *Медијација* представљају темељац Валерине тишине. Наиме, инкорпорисање ових одломака у филм такође служи обележавању околности везаних за Валеру: први цитат односи се на његово професионално познавање природе људи које је бранио на суду; други цитат односи се на пропуштено време, које није провео са својом породицом; трећи цитат, како је приказано и у филму, освешћује Валеру да треба да казни починиоца злочина, а не да кажњава себе за смрт своје породице; четврти цитат односи се на његову физичку и психичку припрему за сукоб са починиоцем; пети цитат односи се на реализовање његовог плана освете након што сазна ко је био починилац; шести цитат оправдава поступке које Валера мора да предузме у реализовању своје освете; седми цитат односи се на чињеницу да је Валера поштедео особу (корумпирани полицајац) која је усмртила његову породицу и показао милост према њему; најзад, последњи, осми цитат односи се на Валерино прихватање чињенице да, шта год да уради, не може да поврати изгубљену породицу, те у том прихватању проналази душевни мир.

Тишина, у случају овог филма, не представља резигнацију и безвољно препуштање судбини, већ медитирање и планирање корака ка предузимању освете и, у крајњој линији, предузимање корака ка духовном исцељењу особе која је изгубила породицу.

## ЗАКЉУЧАК

Након анализе третмана тишине у одабраним филмским остварењима, јасно је да је тишина третирана као важан део како звучне палете, тако и палете редитељских решења за причање приче, истицање неке чињенице о лику, истраживање односа ликова у филму, студију покрета у филму, мењање ритма и темпа филма, скраћивање и продужење филмског времена. Тишина завређује једнаку пажњу као и музичка партитура, те се уочава напор режисера да тај квалитет препознају и укључе у своје филмове.

Типови тишине који су били заступљени у ова четири филма јесу губитак звучног света и улазак у окриље тишине (*Гојине уйваре*), тишина својствена жанру (*Умејник*), стоичка тишина (*Чинови освейе*), тишина као одсуство дијалога и као доминантни „звучни пејзаж“ филма испуњен амбијенталним звуцима, стога и реалистичан (*Самурај*).

Када је реч о месту које се даје тишини, уочили смо случајеве када тишина доминира над музичком пратњом (*Самурај*); када је усаглашена са звуком, успоставља време радње филма и расположење сцена (*Гојине уйваре*); када илуструје у потпуности филм, а нарочито када делује на два нивоа у оквиру једног филмског остварења – реч је о околности да је уводна шпица филма (*Умејник*) уједно и уводна шпица филма у филму (мини филм *Руска/Немачка афера*). Такође, тишина може да делује у сагласју са природом филма, независно у односу на музичку пратњу (*Чинови освейе*). Тишина је свакако средство којем ће се редитељи окретати у све већој мери у будућности, а очекујемо и да ће коначно бити препозната као димензија која филмској уметности може само још више придодати на квалитету.

**ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ**

- Atkinson, Joana R. (2006) "The Perceptual Characteristics of Voice-Hallucinations in Deaf People: Insights into the Nature of Subvocal Thought and Sensory Feedback Loops." *Schizophrenia Bulletin*, 32(4): 701–708, <https://doi.org/10.1093/schbul/sbj063>
- Аурелије, Марко (2004) *Самом себи*. Београд: Дерета. / Aurelije, Marko (2004) *Samom sebi*. Beograd: Dereta. [Marcus Aurelius, *Meditations (To Himself)*]
- Beeman, William O. (2005) "Silence in Music." In Maria-Luisa Achino-Loeb (ed.), *Silence: The Currency of Power*. New York / Oxford: Berhahn Books, 23–34.
- Carrière, Jean-Claude (2006) *Goya's Ghosts*. Movie Script. [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=goyas-ghosts](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=goyas-ghosts)
- Carter, Erica (ed.) (2010) *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Translated by Rodney Livingstone. New York, Oxford: Berhahn Books.
- Coulthard, Lisa (2012) "From a whisper to a scream: music in the films of Michael Haneke." *Music and the Moving Image* 5(3): 1–10.
- Donnelly, K.J., и Wallengren, Ann-Kristin (eds.), (2016) *Today's Sounds for Yesterday's Films*, Palgrave Studies in Audio-Visual Culture, London: Palgrave Macmillan, Macmillan Distribution Ltd.
- Gilbey, Ryan. (2008) "The new silent era: how films turned the volume down." *The Guardian*, 6 April 2008, <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/06/silence-movies-noise-cinema-quiet-place-wonderstruck>
- James, Samuel (2016) "Disability in Film Genres: Exploring the Body and Mind." *Film Inquiry*, 14 March 2016 <https://www.filminquiry.com/disability-in-film-genres/>
- Kulezic-Wilson, Danijela (2009) "The Music of Film Silence." *Music and the Moving Image* 2/3: 1–10.
- Kulezic-Wilson, Danijela (2015) *The Musicality of Narrative Film*. Palgrave studies in audio-visual culture. London: Palgrave Macmillan, Macmillan Publishers Ltd.
- Levy, Emanuel (2007) "Goya's Ghosts: Milos Forman's Ghosts." *Emanuel Levy Cinema* 24/7, 22 June 2007, <http://emanuellevy.com/interviews/goyas-ghosts-or-milos-formans-ghosts-1/>
- O'Rawe, Des (2006) *The great secret: Silence, cinema and modernism*, Queen's University Belfast: ResearchGate, *Screen: Volume 47, Issue 4: 395–405* December [https://www.researchgate.net/publication/31045452\\_The\\_great\\_secret\\_Silence\\_cinema\\_and\\_modernism](https://www.researchgate.net/publication/31045452_The_great_secret_Silence_cinema_and_modernism), ac. 6.8.2018 at 14:29PM
- Salamone, Frank A. (2017) "Jazz and Noir Film." *Anthropos* 1–2 (245–246): 143–157.
- Sontag, Susan. (1969) "The aesthetics of silence." In *Styles of Radical Will*. London: Secker and Warburg.
- Smith, Jeremy. "Exclusive Interview: Milos Forman (Goya's Ghosts)." *Chud — Horror and the Zeitgeist*, <https://chud.com/exclusive-interview-milos-forman-goyas-ghosts/>
- Venne, Matt (2017) *Acts of Vengeance*, Movie Script. [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=acts-of-vengeance](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=acts-of-vengeance)
- Wallengren, Ann-Kristin и Donnelly, K.J., (2016) "Music and the Resurfacing of Silent Film: A General Introduction." In K. J. Donnelly and Ann-Kristin Wallengren (eds.), *Today's Sounds for Yesterday's Films*. Palgrave Studies in Audio-Visual Culture. London: Palgrave Macmillan, Macmillan Distribution Ltd, 1–9.

Zeitichik, Steven. (2017) "Silence is golden? In the age of noise, filmmakers are suddenly embracing the quiet." *The Los Angeles Times*, 21 September 2017, <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-silence-movies-trend-20170921-story.html#>

MONIKA NOVAKOVIĆ

*SILENTIUM EST AURUM: THE RELATIONSHIP BETWEEN SILENCE AND SOUND IN FILM AS ILLUSTRATED BY FILMS LE SAMOURAI (1967) GOYA'S GHOSTS (2006), THE ARTIST (2011) I ACTS OF VENGEANCE (2017)*

(SUMMARY)

Silence in film and understanding of silence in the seventh art poses many questions. The results of the analysis of these four films gave their unique answers to the said questions. The unique relationship of silence and sound was considered, and the reason for dedicating equal attention to both ends of this important spectre was to reach better understanding of the films that served as case studies, as well as to understand message or messages that were given to the viewers in conjunction with the action on screen (or lack thereof).

Special attention was also given to several elements that, I believe, play vital part in understanding the usage of silence in film, such as: character's behaviour and body language as well as his appearance, his relationship with other characters, and, maybe most important, the reason why director chose to build specific sound world around the particular character. Jef Costello (*Le Samourai*), as a character, is defined by his cold exterior, few words and little to no dialogue he exchanges with other characters – silence is inherent to him as a person. *Goya's Ghosts* is the perfect example of the biopic that can be built around one specific information from a person's biography. Of course, I'm speaking of Goya's loss of hearing which was illustrated in the film via his relationship with other characters and also via the fact that, like Costello, he expresses himself using body language, except it is for entirely different reasons. In the third case study, George Valentin is a character whose profession is silence and who refuses to give it up for the sake of new technological advancement in films – sound, the sole enemy to his professional survival (the very film *The Artist* is a silent movie depicting this golden era of film history). Last case study provides an insight into the nature of vow of silence, especially in stoic sense of the word. Namely, character Frank Valera takes a vow of silence until he avenges his family and the basis for his vow is the book *Meditations* which Marcus Aurelius wrote. Equipped with the appropriate theoretical apparatus, these four "views" on silence show how silence can be understood and presented in diverse ways. Directors may use it to reach better effectiveness



**МОНИКА НОВАКОВИЋ***SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ..*

of the film they direct and that fact has been, ultimately, manifested through four unique types of silence: 1) silence as the absence of dialogue and as dominant “sound landscape” of the film, filled with ambient sounds and, therefore, realistic (*Le Samourai*), 2) loss of auditory world and entrance into the embrace of silence (*Goya's Ghosts*), 3) genre-specific silence (*The Artist*) and 4) stoic silence (*Acts of Vengeance*).

KEYWORDS: silence, film music, film art, silence in film, film directing, sound