

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
MENŲ FAKULTETAS
AUDIOVIZUALINIO MENO KATEDRA

LINA BLŪMĖ
Audiovizualinio meno studentė

NEBYLUMO APRAIŠKOS KINE
BAKALAURO DARBAS

Darbo vadovas
Asist. Tomas Andrijauskas

Šiauliai, 2010

SANTRAUKA

Šiame diplominiame darbe yra apžvelgiama nebyliojo kino analizė. Kurią sudaro kino pradžios ir vystymosi aptarimas, remiantis istoriniais literatūros šaltiniais. Neišskiriant konkrečių pavienių filmų yra smulkiau analizuojamas nebyliojo kino sudėtiniai elementai, tokie kaip muzika ir rašytinis tekstas filme. Aptariama jų stilistinė ir emocinė vartoseną nebyliajame kine. Svarbi darbo dalis siejama su garso atsiradimo kine sukeltomis permainomis. Iškilę to laiko režisierių ir teoretikų, tokių kaip Eizenšteinas ir Pudovkinas, debatai dėl garso naudojimo kine keliamos reikiamybės ir pavojų vėliau realiai pasitvirtina praktikoje.

Nebylumas kine analizuojamas ne vien istoriniu, bet ir filosofiniu aspektu. Antroji šio darbo dalis skirta pasikartojančioms nebyliojo kino apraiškoms išskirti. Tylos ir nebylumo vartosenos tyrimui remiuosi Susan Sontag tylos estetikos studijomis šiuolaikiniuose menuose, kurias savo ruožtu pakreipiau nagrinėdama idėjinį nebylumo poreikį kine, kuris kyla iš persisotinimo kalba ir daugžodžiavimo.

Kūrybinėje darbo dalyje yra aptarimas klausos sutrikimų turinčių žmonių poreikis save reikšti bylioje raiškoje. Ir atliekamas video darbas šia tema.

SUMMARY

This thesis is an overview of silent-film analysis. This contains of early cinema beginning and development steps according historical researches. Without a need of separating concrete single movies and analyzing them as canonic examples I put my attention on music and written text stylistic influences. It discusses the emotional and stylistic usage silent cinema. An important part of this work is associated with the emergence of sound cinema – related changes. The evocation of that time, directors and theorists such as Eisenstein and Pudovkin, debate on the use of sound in cinema, and the risk posed by the necessity which actually proves in a later practice.

Silence is analyzed not only in cinema history, but also the philosophical aspect. The second part of this work is given for manifestation of silent cinema release. Susan Sontag's survey of silence aesthetic studies of contemporary art, by its turn, examining the ideological tilt gives idea of need of deafness for the cinema, which arise from satiety language and repetition.

Creative part of this work is hearing impaired people need to express themselves in resolution which is based on sound media. And according this topic I made a video work.

TURINYS

SANTRAUKA	2
SUMMARY	3
ĮVADAS	5
1. NEBYLIOJO KINO ANALIZĖ.....	6
1.1. Kino pradžia ir vystymasis.....	6
1.2. Nebyliojo kino kalba	7
1.2.1. Muzika nebyliame kine	8
1.2.2. Rašytinis žodis kine	9
1.3. Garso atsiradimo įtaka kino menui.....	10
2. PASIKARTOJANČIOS NEBYLIOJO KINO APRAIŠKOS.....	13
2.1. Perėjimas iš garso į tylą	14
2.2. Idėjinės nebylumo kine prasmės	15
2.3. Tylos ir nebylumo vartosenos kine	17
2.3.1. Filmų analizė	18
3. KŪRYBINIS PROJEKTAS. NEBYLUS ŽMOGUS BYLIOJE RAIŠKOJE.....	23
3.1. Idėja.....	23
3.2. Filmu dalyvių aprašymas.....	24
3.3. Atlikimas.....	26
IŠVADOS.....	28
LITERATŪROS SARAŠAS	29

ĮVADAS

Šiame diplominiame darbe yra analizuojama nebyliojo kino vizualinė raiška ir jos pasikeitimas kine atsiradus garsui. Analizuojamos ir dabartinės nebylumo apraiškos kine, tylos ir nebylumo vartojimas dabar jau bylioje medijoje.

Darbo aktualumas pasižymi tuo, kad nors ir yra daug informacijos apie nebyliojo kino pradžią ir istoriją, tačiau trūksta studijų, kurios analizuotų šiuolaikines nebylumo ir tylos apraiškas kino mene. Savo darbu neketinu aptarinėti iškilių nebyliosios kino eros filmų, kurie yra svarbūs chronologiškai, bet koncentruojuosi į pasikartojantį stilistinių modelių.

Darbo objektas – nebylusis kinas ir šiuolaikinės nebylumo kine apraiškos.

Darbo tikslas – apžvelgti nebyliojo kino pradžią ir jo raišką, identifikuoti raiškos ir kino kaip meno formos pasikeitimą, kai jame atsirado galimybė sinchronizuoti vaizdą su garsu. Bei išanalizuoti tylos ir nebylumo apraiškas ir tikslus atskleidžiamus pastarojo dešimtmečio įvairių šalių filmuose.

Uždaviniai:

1. Aptarti nebyliojo kino pradžią ir permainas, kurias patyrė kinas, kai jame atsirado garsas.
2. Apžvelgti tylos ir nebylumo vartoseną ir jų realizavimą mene.
3. Išskirti tylos ir nebylumo elementus ir jų ryšius tiriamoje vaizdinėje medžiagoje.
4. Parengti video darbą tylos ir nebylumo tema.

1. NEBYLIOJO KINO ANALIZĖ

1.2. Kino pradžia ir vystymasis

Kino pradžia siejama su seniausiu išlikusiu, dviejų sekundžių trukmės filmu, nufilmuotas išradėjo Louis Le Prince'o 1888m.¹. Po kelerių metų Prancūzijoje broliai Ogiustas ir Lui Liumjerai (*Auguste ir Louis Lumière*) išrado kinematografą (*kinetograph*): nešiojamą įrenginį, kuriame buvo kamera, spausdinimo įrankis ir projektorius. Tuo pačiu metu Tomas Edisonas (*Thomas Edison*) Jungtinėse Amerikos Valstijose taipogi sukūrė kinematografo koncepciją, kurią įgyvendino T. Edisono laboratorijos darbuotojas W. K. L. Dicksonas (*William Kennedy Laurie Dickson*). Įrenginyje sujungė visų judančio vaizdo evoliucijos pakopų elementus. Kitais metais jis sukūrė žiūrėjimui skirtą įtaisą vadinamą kinematoskopą. Dėl šių kone vienu metu pasirodžiusių išradimų panašumo sunku įvardinti vieną, kaip pirminį, modelį, kuris pradėjo kino kelią. Tačiau nepaneigtina yra tai, kad brolių Liumjerų nuopelnai yra didesni už konkurentų. Jų nešiojamos ranka sukamos kameros, kuriomis buvo galima filmuoti, kopijuoti ir projektuoti vaizdą netrukus paplito po visą pasaulį. Taip fotografinis vaizdas įgavo ilgai lauktą galimybę fiksuoti ir eksponuoti judantį vaizdą. Tačiau pirminis kinas buvo nebylus. Kuriame vaidyba ir dialogai buvo papildyti raiškia gestikuliacija, pantomima ir titrų intarpais, kurie atstojo aktorių balsą.

Devynioliktojo amžiaus pradžioje ilgą laiką buvo ieškoma kaip pavadinti šį technologinį išradimą, dėl to greitai paplito terminas „kinemo“, kuris buvo pavartotas Leonido Andrejevo „Laiškuose apie teatrą“ (1912). Neilgai trukus kaip ekvivalentas šiam terminui „Великий Киному“ buvo sugalvotas „Великий Киному“². Dėl to ilgą laiką šis pavadinimas buvo suvokiamas kaip terminas. Tačiau daugelis kiną vadino ir Didžiuoju Nebyliu.

Nuo pat kino principo atsiradimo mėginta suderinti vaizdą ir garsą, tačiau iki pat trečiojo dešimtmečio pabaigos nerasta tinkamo būdo. Garso įrašymui ir transliavimui projekcijos metu buvo dvi pagrindinės kliūtys: kaip įrašytą garsą pakankamai sustiprinti ir kaip jį sinchronizuoti su vaizdu. 1926 m. (Warner Bros studija) buvo sukurta „Vitaphone“ sistema, kuria naudojantis su garso efektais buvo rodomi trumpi filmukai, vaizduojantys garsenybes ir įvairius

¹Prieiga per internetą:

<http://web.archive.org/web/20060711170505/http://www.nmpft.org.uk/insight/onexhib_cin.asp> (žiūrėta 2010-04-30)

² ЦИВЬЯН, Юрий. Историческая рецепция кино. Киноматограф в России. 1896-1930. Рыга, 1991, 25psl.

pasilinksminimus, o svarbesniems filmams su orkestro įrašytais garso takeliais. 1927 m. sukurtas pirmasis pilnametražis garsinis vaidybinis filmas su įterptais dialogais – „Džiazio dainininkas“ (*The Jazz Singer*), kuriame buvo sinchronizuotų dialogų bei dainų. Tai buvo pirmasis komerciškai sėkmingas „kalbantis“ filmas. Filmui sulaukus neįtikėtino pasisekimo Warner Bros studija toliau kūrė panašius filmus.

Dar po metų (1928 m.) ekranuose pasirodė pirmasis nuo pradžios iki galo garsinis filmas „Niujorko šviesos“ (*The Lights of New York*). Neilgai trukus, Vitaphone sistemą, pagal kurią garsas buvo įrašomas į diskus, pakeitė metodai (Fox Movietone, DeForest Phonofilm, RCA Photophone), kuriuose garsas būdavo įrašomas tiesiai į kino juostą³. Naujieji pokyčiai įtikino skeptikus, kad ateities kinas priklausys nebe tiesiog „judantiems“ („moving pictures“), bet „kalbantiems paveikslėliams“ – „talking pictures“ arba „talkies“. „Kalbantis“ kinas tapo įprastu reiškiniu. Ir ilgainiui garsas užgožė nebylių erdvę.

1.2. Nebyliojo kino kalba

„Kinas nėra nebylus“ – kaip rašė Viktoras Šklovskis viename iš savo pirmųjų straipsnių – „nebyli yra pantomima, su kuria kinas neturi nieko bendro“⁴. Taigi nuoseklų kino personažų nekalbėjimą jis laiko savitu kino kalbos bruožu. Tačiau negalima pamiršti, kad šis kalbos bruožas buvo priverstinis. Vaizdas, kuris reikalauja ne pasyvaus stebėjimo turi būti vertas to savo išraiškingumu ir turiniu. Viktoras Šklovskis pastebi, kad Čarlis Čaplinas (*Charlie Chaplinas*) kine niekuomet neprasižioja, tik juda. Iš to jis daro išvadą, kad Čaplinas ne verčia save patį iš teatro kalbos į ekrano kalbą, o dirba su savita kinematografinė medžiaga⁵. Čarlis Čaplinas beveik niekuomet nekalbėdavo ir tolimesniuose savo filmuose, net tada kai techninės galimybės tai leido. Viename iš savo filmų jis prakalbo, bet pasakė visišką nesąmonę. Taip savo ruožtu tarsi teigdamas, kad nesąmoningas blevyzgojimas yra „naujojo“ byliojo kino bruožas. „Tam, kad Čaplino nebylioji kino kalba kalbėtų garsiai ir aiškiai, jis pasitelkė pačias subtiliausias kino

³ Prieiga per internetą <<http://www.earlycinema.com/index.html>> (žiūrėta 2010-04-29)

⁴ ШКЛОВСКИЙ, Виктор. Сюжет в кинематографе, 1923.

⁵ ШКЛОВСКИЙ, Виктор. *За 40 лет*. Москва, 1965, 34psl.

sintaksės variacijas. Filmuose apdairiai ir neretai dviprasmiškai vaizduodavo situacijas, kurios ir linksmindavo, ir intriguodavo, o ypač – priversdavo žiūrovą mąstyti⁶.

Nebylus kinas, negalėdamas savęs paaiškinti žodžiais darė tai veiksmais. Filmai buvo labai universalūs, nes nebuvo naudojama ir kuri nors konkreti verbalinė kalba. Tačiau universali ir instinktyvi tapo neverbalinė kūno kalba. Ji buvo prisotinta raiškių mimikų, kurios buvo lengvai suprantamos siužeto eigoje. Aktoriai dažnai į kiną atėję iš teatro scenos žinojo paveikiausią universalią gestikuliaciją. Taip artikuliuodami jie mokė žiūrovą skaityti kiekvieną judesį. Žiūrovas jokių būdu negalėjo būti pasyvus, nes siužeto ir pačio filmo suvokimas rėmėsi matymu.

1.2.1. Muzika nebyliame kine

Techninių galimybių nebuvimas, kuris galėtų padėti sujungti judantį vaizdą su garsu, paskatino imtis kitokių sprendimų. Pirmaisiais trisdešimt savo gyvenimo metų kinas buvo daugiau ar mažiau nebylus. Siekiant vaizdui suteikti didesnę emocinę krūvį buvo nuspręsta filmą, kad ir ne tiesiogiai, bet papildyti garsiniu turiniu. Kino seanso metu ji buvo atliekama pianisto ar net viso orkestro, iliustruojant filmo pateiktus vaizdus. Daugeliui vėlyvesnių filmų buvo kuriamos specialios aranžuotės, pagal režisieriaus sumanymą. Tai buvo būdingas kino seansas iki vėlyvų 1920m, ką pakeitė vitaphone⁷ sistemos atsiradimas. Bet iki tol, muzika vaidino svarbų vaidmenį kuriant filmo nuotaiką. Ji suteikdavo filmams gyvumo (realumo) ir ritmo jausmą, kino seanso metu prie gyvai atliekamos muzikos buvo pridėti ir garso efektai, kurie iliustravo veiksmą ekrane.

Tačiau iš kitos pusės muzika kine prarasdavo savo suverenitetą. Kinas iki šiol jame naudojamą muziką tarsi sugeria. Filme jos beveik negirdima, ja nesekama. Ir tai savo ruožtu yra gerai, nes savaime įdomi muzika atitraukia nuo veiksmo. Muzika yra „sugerama“, bet ne veltui: ji suteikia aktorių kalbai paskutinį (lemiamą) elementą, kurio šiai trūksta - garsą. Muzika savyje neša emocinį turinį, kuris yra reikalingas balso neturinčiam aktoriui. Ji atlieka pasakotojo ir aiškintojo vaidmenį. Muzika suteikia tokį turtingą ir subtilų garsą, kokio žmogaus kalba nėra

⁶ Prieiga per internetą: http://www.xxiamzius.lt/numeriai/2008/01/23/zvil_01.html> (žiūrėta2010-05-26)

⁷ COOK, A. David. A history of narrative film. Third edition.1996, 243psl.

girdėjus. Ji suteikia galimybę suspausti herojų kalbą iki čaižaus, įtempto minimumo. Taip kinas tapo abstraktaus žodžio menu. Žodžio, kuris nėra ištariamas, bet yra nujaučiamas.

Galiausiai taip šiame abstrakčiame mene kalba skilo į sudedamuosius elementus. Kalba pateikiama ne kaip visuma, ne per realius elementų ryšius, bet per jų kombinacijas. Dėl to kiną papildžius muzika, kiekvieną elementą tapo galima plėtoti iki paskutiniosios raiškos ribos. Aktorius įgiję laisvę nesirūpinti tuo ką pagal scenarijų turi pasakyti, suprato, kad jiems visiškai neprivalu sakyti tai, kas pridera, - jis gali tarti tuos žodžius, kurie suteikia turtingesnę mimiką. Civjanas pateikia nebylaus kino žvaigždę Luise Brooks ir britų kino kolekcininko Kevino Brownlow liudijimus, kad ne tik daugelis kurčnebylių, bet ir tiesiog kino mylėtojų mokėjo skaityti iš lūpų. Kai kurie aktoriai sąmoningai tuo naudodavosi, taip formuodami papildomą kodą. Kartais tai baigdavosi žiūrovų skundais dėl kaubojų keiksnojomosi bebalnojančią žirgą. Nors muzika tai ir maskuodavo, bet negalėdavo visiškai nuslėpti. Kinas tapo abstraktaus žodžio menu, kur net muzika tylesnė, praradusi savo autonomiją.

1.2.2. Rašytinis žodis kine

Pirmieji titrai pasirodė nebyliajame kine. Jie buvo atspausdinti ant paprastų kartono lakštų ir nufotografuoti bei vėliau, montažo metu, įjungiami į juostą. Techniškai procesas nebuvo labai sudėtingas, bet nekalbančiam kinui labai vertingas. Šiuose intarpiniuose titruose paprastai būdavo nurodomi paaiškinimai apie laiką, sceną ir veiksmą. Tik atsiradus garsui, jie perėmė funkciją pranešti apie filmo pavadinimą, režisieriaus vardą ir galiausiai aktorių hierarchiją. Beje, ši jų funkcija išliko iki šiol.

Nebylusis kinas pradžioje atrodė atsisakė, o gal greičiau negalėjo į save įsileisti žodžių, kuriuos priverstiniu, bet vis vien tyliu būdu įterpė per titrus. Žodis savyje neturintis garso. Panašiai kaip ir aktoriai sukurdami iliuziją, kai matome kalbančiojo jo veidą – jo lūpos juda, jo kalbinė mimika įsitempusi, bet nepasigirsta žodžiai. Pavienių žodžių negalima ir atskirti, ypač tada jei filmas buvo, sukurtas kitoje šalyje, nei žiūrovas jį žiūri. Taip sudaroma iliuzija, kad tie žodžiai ir neturi būti išskiriami, nes tarsi per juos yra pateiktas tik kažkoks (kažkokios) kalbos elementas. Tada pasirodo titrai ir yra sužinoma ką aktorius pasakė, tačiau sužinoma tik *po to* (ar *prieš tai*), kai jis pasakė. To pasakoje žodžių reikšmė tampa nutolinta ir atribota nuo tarimo. Taip

prarandamas kalbos emocinis turinys ir kalba yra perteikiama kita simboline struktūra per rašytinę mediją.

Filmo titrai buvo pilni literatūrinių remarkų, kurios kaip ir bet kuriame literatūros kūrinyje informuodavo apie veiksmo vietas, aplinkos pasikeitimą. Jie padėjo plačiau pristatyti tam tikros epochos, visuomenės sluoksnių buitį, papročius. Nepakeičiami jie būdavo perteikiant veikėjo emocinę būseną bei veiksmo siužetą. Šie į vaizdą įterpti intarpai sustabdydavo visą veiksmą sukurdami specialų laiką ne žiūrovo poilsiui, bet dar įtemptiniam žiūrėjimui, skaitymui ir informacijos pasisavinimui. Čia žodžiai netik neturi garso, bet yra atskirti laiko intervalo.

1.3. Garso atsiradimo įtaka kino menui

Pastangos sujungti garsą ir vaizdą kine pagaliau davusios vaisių, kiną pastūmėjo į vizualinę nunykimą. Vizualinė nebyliojo kino filmų kokybė, ypač tų, kurie buvo sukurti per 1920-tuosius, buvo nepaprastai aukšta. Žiūrint iš meninės pusės, perėjimas prie garso nubloškė kino meną atgal į jo vystymosi pradžią. Trečiojo dešimtmečio pabaigos filmai buvo statiški, teatrališki, nes aktorius riboja nepaslanki garso įrašymo technika, kuri neleido jiems judėti ir neiprasta garsinio kino specifika. Problemų kėlė tai, kad filmavimo metu naudojami mikrofonai turėjo du pagrindinius trūkumus. Pirmiausia jie turėjo labai siaurą garso fiksavimo diapazoną, dėl to norint, kad dialogai būtų tinkamai įrašytas garso takelyje, visi aktoriai buvo priversti kalbėti tiesiai į mikrofoną. Ko pasakoje aktoriai kalbėjimo metu buvo labai neišraiškingi ir dažnai neįtikinantys. Antras iš didžiausių mikrofonų trūkumų buvo tai, kad nepaisant jų siauro garso įrašymo diapazono, jų jautrumo nebuvo galima koreguoti. Dėl to jie įrašydavo visus garsus, kurie būdavo filmavimo aikštelės teritorijoje. Ši charakteristika netik sukūrė daugybę sunkumų įrašant tinkamą garsą, bet ir apribojo kameros judėjimo galimybes beveik iki statiškumo. Tam, kad išvengtų sunkumų sinchronizuojant garso takelį, visos kameros tapo motorizuotos suvienodinant standartinį juostos sukimo greitį iki 24 kadro per sekundę. Tai nutiko 1929 m. Tai taipogi reiškė, kad kameros juosta filmavimo metu operatoriaus nebebuvo persukama per greitai arba per lėtai. Bet motorizacija pavertė kamerą labai triukšmingą, kas savo ruožtu vėl labai kenkė garso įrašymui. Tam, kad to išvengtų operatorius su kamera būdavo uždaromi garsui nepralaidžioje

stiklinėje kabinoje. Tai praktiškai visiškai sukaustė kameros darbą, nes dabar ji negalėjo būti ne pakreipiama, nei sekti veiksmo įvykių (išliko tik galimybė pasukti kamerą trisdešimt laipsnių kampu ant kabinoje esančio kameros stovo). Dėl to garso įrašymo pradžios laikotarpis privertė kamerą būti labiau statišką nei ji buvo pirmuoju kino kūrimo dešimtmečiu. O aktoriai turėjo pasilikti tarp nejudraus mikrofono ir nejudrios kameros diapazono.

Tačiau tai nebuvo vieninteliai sunkumai ištikę filmus. Kadangi daug žmonių atėjusių į kiną buvo iš teatro, jiems dabar reikėjo dirbti su naujovišku, dialogais grįstu kino naratyvu. Aktoriaus vaidmuo ir vaidyba iš esmės turėjo pakisti. Nemažai nebyliojo kino kūrėjų bei aktorių nesugebėjo prisitaikyti prie naujų sąlygų ir buvo priversti baigti karjerą. Auditorijos pamėgtiems nebyliojo kino aktoriams prakalbus, daugelis iš jų prarado savo žavesį ir tapo nebeįtaigūs⁸. Dalis režisieriai taipogi panoro daug realistiškesnės vaidybos, kas privertė atsisakyti išraiškingos kūno kalbos, perdėtų veido mimikų ir gestikuliacijos.

Žiūrint iš dabartinės perspektyvos didelė dalis pirminio nebyliojo kino vaidybos šiuolaikiniai auditorijai atrodo nepriimtina būtent dėl savo nenatūralumo. Dėl šios priežasties nebylios komedijos turi tendenciją būti labiau populiarios negu dramos, iš dalies dėl to kad per daug aktyvi vaidyba yra natūralesnė komedijoms. Melodramatiškas vaidybos stilius kai kuriais atvejais buvo tiesiog įprotis, kurį aktoriai atsinešė iš formalios teatro scenos patirties. Taipogi ne visi režisieriai noriai keitė pirminį kino vaidybos šabloną dėl to ir toliau nesikeisdami tęsė savo darbą. To pasakoje tęsiant ekspresionistinį vaidybos stilių 1927 metais buvo sukurtas filmas „Metropolis“. Kuris, savo ruožtu, daugeliui žiūrovų patiko būtent dėl populiarumą prarandančios ryškios ir išraiškingos vaidybos.

Visa ši techninė pažanga privertė kiną keistis iš esmės. Pasikeitimų iššaukti padariniai nebuvo vienareikšmiai. Vien galimybė papildyti judantį vaizdą garsu sulaukę daugybės teoretikų ir režisierių diskusijų. Dalis jų griežtai prieštaravo prieš tokį garso ir vaizdo sujungimą. Jie buvo pasibaisėję mintimi, kad kinas, kuris tuo metu buvo aukščiausioje artikuliacijos stadijoje bus negrįžtamai sužalotas visuomenės naujumo troškimo. Paul Rotha 1930 metais šia tema pasisakė: „Jokia kalbos galia negali būti sulyginama su fotografinio vaizdo verte. Pastangos sujungti garsą

⁸ <<http://www.filmsound.org/film-sound-history/>> (žiūrėta 2010-04-29)

ir vaizdą yra tarsi noras sujungti dvi skirtingas medijas, kurios krypsta į kardinaliai du skirtingus kelius... Tylus vizualinis filmas turi potencialą pasiekti daug dramatiškesnį, ilgaamžiškesnį ir didesnį efektą auditorijai paliekantį vaizdą vien būdamas nebylus, nei įterpdamas dialogus. Nes nuo pirmos akimirkos kai balsas prabilis kine, garso prietaisas perims vaizdo svarbą, taip padarydamas žalą natūraliems kino instinktams⁹. Kiti, tokie kaip Eizenšteinas ir Pudovkinas, nors ir jausdami garso keliamą grėsmę, taipogi pripažino garso potencialą taip filmui pridedant naują dimenciją. 1928 metų rugpjūčio 5 dieną paskelbtoje manifestacijoje Eizenšteinas, Pudovkinas ir Aleksandrovas pareiškė, kad: „Garsinis kinas yra tarsi dviašmenis kalavijas, kurio naudotojas labiausiai tikėtina, pasuks mažiausiai pasipriešinimo reikalaujančiu keliu, tai yra, jis bandys paprasčiausiai patenkinti publikos smalsumą¹⁰“. Pridedamas ir perspėjimas, kad naudojant šią garsinę mediją netinkamai, ji sugriaus montažo ir vaizdo meną. Ką galime matyti iš prieš tai aptartų sunkumų, kuriuos sukėlė mikrofonų ir kamerų tobulinimo kelias.

⁹ Cook, David A. A history of narrative film. Third edition. United States of America (1996), 265psl.

¹⁰ Cook, David A. A history of narrative film. Third edition. United States of America (1996), 265-266 psl.

2. PASIKARTOJANČIOS NEBYLIOJO KINO APRAIŠKOS

Dabar peržiūrint filmus atstovaujančius nebyliojo kino eros pradžia, turime įvertinti, kad mes juos matome kitaip nei juos matydavo to laikmečio žiūrovai. Ši perspektyva yra pateisinama kone šimto metų distancija bei patirtimi, kurios mes neturime. Iškyla esminis klausimas, kurį Susan Sontag kalbėdama apie tylos estetiką¹¹ iškelia kaip esminį kriterijų, - Ar mes juos matome ar tik žiūrime? Žiūrėjimas ir matymas skiriasi perspektyva. Tai įtakoja filmo suvokiamumą ir priimtinumą.

Žiūrėjimo pozicija, kuri diktuoja nusistatymą, kad tai jau yra sena, dėl to gerai pažįstama, ir jau žinoma apie ką bus pasakojama, tampa etikete atbaidančia žiūrovo interesą. Natūralus siekis pamatyti kažką naują ir praplėsti pažinimo ribas atrodo nesuderinamas su žiūrėjimu atgal. Šiuo atveju grįžimu prie pirminės kino raiškos ir kalbos.

Priimta manyti, kad nebylus kinas, nebeturi ko papasakoti žiūrovui, po kone šimto metų. Žinios universalumas ar laikinumas, nejaudina greito efekto ir pasitenkinimo siekiančio žiūrovo. Yra paplitusi klaidinanti nuomonė, kad pagal šiuolaikinius standartus, šie filmai yra primityvūs ir menkai žiūrimi. Dalinai šio požiūrio susiformavimą lėmė senųjų filmų techninės klaidos. Pagrindinė klaida yra tai, kad filmai buvo nufilmuoti ir rodomi netinkamu greičiu. Tai nutiko kadangi kino kūrimo ir vystymo pradžioje nebuvo vieningos sistemos, nurodančios kadru skaičiaus per sekundę. Dėl to rodant filmą, turintį mažesnę kadru skaičių, aparatu, kuris turi kitokį juostos sukimo greitį, veiksmas filme vykdavo nenatūraliu greičiu. Antroji priežastis, formuojanti menką domėjimąsi nebyliojo laikotarpio filmais yra prasta juostų būklė, ko pasakoje tokio filmo kokybė yra labai skurdi. Tai nutiko dėl to, kad filmų juostos buvo labai degios. Iki dabar išlikusių nebyliojo kino filmų egzistuoja tik kaip antra ar trečia originalios juostos kopija, kurios kopijavimo metu jau buvo pažeistos¹².

Barjerą tarp žiūrovo ir nebyliojo kino griaua dvidešimt pirmojo amžiaus nebylaus kino pasikartojančios apraiškos. Techninės galimybės jau leidžia kurti filmus ir apdoroti vaizdo medžiagą pačia įvairiausia stilistika. Tačiau nebyliojo kino atkartojimą,

¹¹ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius . Straipsnis „Tylos estetika“ Susan Sontag 74 - 98psl.

¹² <<http://www.filmsite.org/20sintro.html>> - žiūrėta 2010-04-12

nagrinėju ne iš vizualiai panašios pusės, bet kaip tuometinės negalios tapimą siekiamybe perspektyvos.

2.1. Perėjimas iš garso į tylą

Prisiminus kino pradžią, garsas kine buvo siekiamybė. Daugybė mokslininkų stengėsi vaizdą sujungti su garsu. Buvo stengiamasi kinui padėti, taip suteikiant dar vieną, sinchronizuotą, raiškos būdą. Tačiau kai techninės galimybės buvo išstobulintos iki tiek, kad aktoriai galiausiai galėjo kalbėti, ir galėjo būti išgirsti žiūrovų, kino raiška taip greitai nepagerėjo, kaip buvo tikėtasi, bet smarkiai nukrito. Šis perėjimas buvo sudėtingas, bet galiausiai tuo metu visi prie to prisitaikė, bei sugebėjo išnaudoti visais įmanomais būdais.

Tačiau žvelgiant iš dabartinės pozicijos, yra pastebimas didžiulis vaizdų ir kalbos galios bei pasitikėjimo jais nuvertėjimas. Kalba užteršė ekraną savo daugžodžiavimu ir pastangomis viską paaiškinti. Daugžodžiavimas ir pasikartojimai yra ypač pastebimi ir kituose laikinuose menuose, tokiuose kaip prozoje, muzikoje, šokiuose. Bet taipogi jis yra giliai įsišaknijęs ir kino mene. To pasakoje, iš ekrano sklindantys žodžiai nebetenka svarumo. Jų grūstimi stengiamasi paaiškinti net nebepaaiškinamus netariamus dalykus, jausmus, mintis ir sąvokas. Atsirado dalis kino menininkų, kurie suvokė absurda pastangose pasakoti, įrodinėti, mėtytis nieko nereiškiančiais žodžiais vizualinėje kino raiškoje. Kažkuria prasme išsipildė Eizenšteino ir Pudovkino perspėjimas, kad „naudojant šią garsinę mediją netinkamai, ji sugriaus montažo ir vaizdo meną“.

Dėl to menininkų darbuose pastebimas nepasitenkinimo reiškinys. Pradžioje atrodė, kad mes stokojame žodžių ir kartu dabar turime jų per daug. Tai sukelia dvejobą nesusipratimą ir galiausiai taipogi nepasitenkinimą kalba. „Žodžiai yra pernelyg grubūs. Žodžiai yra ir pernelyg apkrauti – jie skatina sąmonės hiperaktyvumą, kuris ne tik neugdo žmogaus sugebėjimo jausti ir

veikti, bet ir aktyviai slopina protą ir bukina jausmus¹³. Jaučiamas persisotinimas pastangomis kalba išsakyti viską. Kadangi kalbos prestižas krinta, tylos prestižas auga.

Anot Susan Sontag, aptarusios tylos estetiką „tyla gali slopinti ir priešintis šiai tendencijai, suteikdama tam tikrą svorį, prižiūródama ir netgi taisydama kalbą, kai ši prapranta autentiškumą“¹⁴. Pastangos grįžti prie tylos ir jos pastūmėto mąstymo modelių pasireiškia visų formų mene, neišimtinai ir kine, kur didžiulis troškimas girdėti visiškai užtildė tylą. Taigi iš dabartinis poreikis išgirsti tylą arba kitais žodžiais tariant – nebegirdėti garso padeda grįžti į tylą ir pasimėgauti jos raišką. Pirmiausia tenka nuslopinti visus žodžius, kad juos galėtų pakeisti mintys. Pasirodo, jei nekalbama, mintyse veiksmas nesumažėja. Taip pat ir su kinu. Žodžių atsisakymas nereiškia minties nebuvimą. Pro daugybe ekrane neišsakomų argumentų, minčių ir emocijų prasiskverbiam poreikis ir galimybė mastyti. Žiūrovui yra suteikiama galimybė mastyti akimis ir pasikliauti tik jomis. Nes viskas kas tampa neišsakyta žodžiais gali būti atskleista veiksmais. Tuo ir yra vertinga vizualinė raiška. O garsas gali būti ir vėl palygintas tam dviašmeniui kalavijui, kuris, kaip ir visi ginklai ir energija, be reikalo naudojami dyla, nyksta ir praranda prasmę.

2.2. Idėjinės nebylumo kine prasmės

Pirminis kino menas kvietė žiūrėti. Menas, kuris yra tylus, sukelia stebėjimą. Tylusis menas neleidžia – bent jau iš principo – atpalaiduoti dėmesio. Nes panaikinus vieną iš dviejų pagrindinių receptorių, klausos ir regos, kurie yra naudojami ne tik kino, bet ir aplinkos suvokimui, krūvis tenkantis abiem receptoriams atiduodamas tik regai. Taip regos įtampa praplečia stebėjimo ir matymo galimybes. Šiuolaikiniai menininkai, suvokiantys tokias tylos ir garso galimybes, sąmoningai imasi eksperimentuoti su tyła. Taip vis aiškiau išryškėjęs nepasitenkinimas kalba ragina ieškoti naujų tylos ir nebylumo vartosenos galimybių.

¹³ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas, 1999 / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius, psl 89.

¹⁴ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas, 1999 / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius, psl 87.

Kone didžioji dalis šiuolaikinio meno orientuota į paieškas sąmonės, išvalytos nuo užterštos kalbos ir – kai kuriais atvejais – nuo deformacijų, atsirandančių dėl to, kad pasaulis suvokiamas tik sutartiniais verbaliniais (primityviausia prasme, „racionaliais“ ar „loginiais“) pavidalais. „Menas siekia išlaisvinti sąmonę nuo negyvų, statiškų verbalizavimo įpročių, pateikdamas „juslinės kalbos“ modelius“¹⁵.

Vienas iš tokių modelių yra atsigręžimas atgal į kino ištakas, kur dabartinė utopija apie garso nebuvimą buvo visiškai reali nebyliojo laikotarpio filmuose. Susan Sontag išreiškia hipotezę, kad „galbūt stebėjimas (ir stebėjimasis) yra tiek nutolęs nuo istorijos, kiek priartėjęs prie amžinybės, - tiek, kiek sugeba šiuolaikinis menas“¹⁶. Todėl pastangos jį prikelti yra tarsi pasipriešinimas greito ir nemąstančio vartojimo kultui. Raiška, kuri nesiremia girdėjimu, atveria akis bei vaizduotę. Besivystantis ne verbalinio suvokimo poreikis, ieško „naujos“ raiškos. Nebesikoncentruojant į sutartinę kalbos raišką, mokomasi matyti kalbą. Tuo remiasi daugybė neverbalinės komunikacijos studijų, kurios analizuoja kūno kalbą, kuri savo ruožtu yra visiškai juslinė ir nėra ribojama sąmoningai tariamų žodžių. Tai yra ta pati raiška, kuria rėmėsi ir nebyliojo kino filmai. Aktoriai galintys save išreikšti tik savo kūnu, kalbėdavo ne ausimis, bet mąstymui. Dėl to eksperimentuodami su tyla menininkai bando užtilti ir išnaudoti naujai atsivėrusią suvokimo ir interpretacijos plotmę. Atsiranda tylos poreikis ir reikiamybė, kas savo ruožtu tylą įteisina kaip pageidaujamą raiškos priemonę.

Tai, kad šiuolaikiniam menininkui rūpi tyla – ir kartu neišreiškiamumas, anot Susan Sontag turi būti suprantama istoriškai, „kaip vyraujančio šiuolaikinio mito apie meno „absolūtumą“ pasekmė“¹⁷.

¹⁵ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius. 89psl.

¹⁶ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius . Straipsnis „Tylos estetika“ Susan Sontag, 84 psl.

¹⁷ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius. 96psl.

2.3. Tylos ir nebylumo vartosenos kine

Kinas reflektuodamas persisotinimą kalbėjimu stengiasi atsigręžti į tai ką turėjo ir koks buvo pagal savo akivaizdžiai nebyliają prigimtį. „Tyla, valdoma menininko, yra dalis suvokiminės ir kultūrinės terapijos programos, dažniau veikiančios pagal šoko terapijos nei įtikinėjimo modelį“¹⁸. Tyla nesistengia meilikauti ir įtikti žiūrovui, kad galėtų jį prisijaukinti, bet jį šokiruoja. Kino kalba ir vėl tampa tyla. Nes net tada kai menininko priemonė tėra žodžiai, jis ir vėl gali dalyvauti šioje veikloje. Ši kino kalba gali būti naudojama kalbai patikrinti bei nebylumui išreikšti.

Suprasdami, kad kinas, ir iš jo išeinančios video formos, yra menas. O mene, vaizdas turi būti pagrindinis raiškos elementas, pastebėta, kad kinui jis yra „aukojamas romano anekdotui“¹⁹, dėl to būtinai reikėjo gintis ir įrodyti, kad nesąmoningai antraeilium laikomas vaizdas gali būti savipakankamas personažas.

Skirtingai nuo nebyliojo kino pradžios, dabar tyla dažnai „šaukiasi“ neišreiškiamumo idėjos, kuri apima neišsakomumo ir neaprašomumo efektus. Dėl nesulaukiamo įprastinio paaiškinimo tyla turi daugybę interpretacijų, kurių pasakoje, ji kuria distanciją ir atrodo nepažįstama bei tarsi slepianti kažką. Tyla tikrai nėra „santūrumas“, pakeltas n-tuoju laipsniu. Jos vartoseną kine yra įvairiapusė ir kiekvienu atveju stebinanti. Dėl to tyla ir nekalbėjimas dažnai vartojama reiškiant abejingumą, susitaikėliškumą, slegiamumą ir kaip kažko neišsakymą. Tačiau reikia paminėti, kad šiuolaikinė orientacija į tyla niekad nerodė vien tik priešiško kalbai.

Dar viena tylos vartoseną, kuri yra kiek pozityvesnė už pirmąsias paminėtas yra suteikti laiko minties tūšai ar išigilinimui į ją. Šneka uždaro mintį. Dėl to kinas kaip ir žmonės, kurie ilgesnė laiko dalį praleidžia tylėdami suteikia sau galimybę daugiau mąstyti ir permąstyti. Šį įspūdį perteikia „liežuvį prikandęs“ kinas, kuris skatina koncentruotis į mąstymą.

¹⁸ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius. 89psl.

¹⁹ Kinčinitis, Virginijus. (2007) Audiovizualinės kultūros kon/tekstai. Šiauliai. 175psl.

Dar viena tylos vartoseną: suteikti šnekai galimybę pasiekti didžiausią vientisumą ir rimtumą. Kiekvienas yra patyręs, kaip ilgais tylos intervalais perskirti žodžiai tampa svaresni, veik apčiuopiami. Taspats principas taikomas ir muzikoje bei šokyje. Tad tyla tampa tiek šnekos prielaida, tiek tinkamai kreipiamos šnekos rezultatu ir tikslu. Toks idėjiškas tylos suvokimas yra naudingas norint vėl suvokti garsą.

Daugelio menininkų kūryboje slypi idėja, kad galima perkalbėti kalbą arba įkalbėti save tylai. Tai nėra daug žadanti strategija, jei turėsime omeny tikėtinus rezultatus. Bet galbūt ir ne tokia keista, kai matome, kaip „dažnai tylos estetika iškyla šalia sunkiai suvaldomo pasibjaurėjimo tuštuma“²⁰. Bet tyla kine nebeegzistuoja kaip tiesiog tuštuma. Dėl to vietoj natūralios ar išgautos tylos atsiranda įvairiausi judesiai, kurie iš esmės kaip ir tyla negali būti baigtiniai. Rezultatas – toks menas, kurį daugelis žmonių vis dar paniekinančiai apibūdina kaip nebylų, slegiantį, susitaikėlišką, abejingą ar net iš kitos pusės, padedantį mąstyti ir įvertinti garsą, visuomet egzistuoja sąryšyje su objektyviais menininko tikslais, kuriuos visada galima matyti.

2.3.1. Filmų analizė

Tylos vestuvės (angl. „Silent wedding”, pranc. „Nunta muta”) (2008)

Veiksmas vyksta 1950-dešimtaisiais komunistine dvasia persmelktame Romunijos provincijoje. Nedidelis kaimas. Jauna pora ketinanti susituokti ir siaura kaimo bendruomenė besiruošianti švęsti šią ypatingą progą. Tyla šiame filme pasireiškia vestuvių metu. Po vestuvių ceremonijos, kuri yra parodoma, tik kaip užuomina – išėjimu iš bažnyčios, į kaimą ateina sovietų sąjungos pareigūnai ir praneša apie Stalino mirtį. Pagerbiant jį yra skelbiamas 7 dienų gedulas, kurio metu yra griežtai uždraudžiami visi pasilinksminimai. Vestuvės nėra išimtis. Bet išeitis pasirodė esanti kiek kitokia. Kaimo bendruomenė paslapčiomis susirenka atšvęsti vestuves visiškoje tyloje. Tyla jiems tampa sprendimu, kuri gelbėja ir tampa kompromisu.

²⁰ Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenija Ališanka. Vilnius. 93psl.

Vestuvių svečiai ir dalyviai pastatomi į poziciją, kur jie privalo kontroliuoti garsą bei sąmoningai jo vengti. Iš to kylantys spindimai yra netikėti, juokingi ir galiausiai gaudūs. Stiklinės, kėdžių kojos, buteliai ir viskas kas tik įmanoma yra aprišami medžiaga, kuri turi apsaugoti nuo garso. Stalo įrankiai surenkami, tarsi taip atimtas civilizuo­tu­mas, pastūmėjant sugrįžti atgal į primityvumą, taip savo ruoštu viską supaprastinant. Tačiau iškyla klausimas, kiek ilgai šis tylos ir nebylumo „žaidimas“ gali tęstis. Kiek ilgai gyvybės ir saugumo poreikis bus svarbesnis už instinktyvią ir nesąmoningą šneką ir triukšmą.

Iškyla klausimas: ar sąmoningas tylėjimas yra nepakeliamas? Bei kodėl tylą slegia? Vestuvių svečiai nebepakelia tylos naštos. Prasideda nekontroliuojamas šurmuly­s, kurį pažaboja komunistų įsiveržima. Visi vyrai išvežami ir kaime pasilieka tik našlės. Taigi galiausiai filme mirtį ir tremtį atneša ne tylą, o garsas ir triukšmas. Tai garsas buvo ta grėsmė, kurios reikėjo vengti ir kurį reikėjo kontroliuoti.

Tyli šviesa (angl. „Silent light“, vok. „Stellet licht“) (2007)

Filmo veiksmas vyksta Meksikoje, religingoje Menonitų bendruomenėje, kuri skirtingai nuo Meksikos gyventojų kalba reta Europos kalba (Plautdietsch), kuri yra Danų ir Vokiečių kalbų mišinys. Filmą prasideda šešių minučių sąlygine tyła. Kai lėtai tamsa pradeda trauktis ir pasirodo gamtos kontūrai ir šešėliai. Prašvitus supažindinama su šeima sėdinčia prie stalo, tylioje maldoje. Tyła pertraukiama laikrodžio tiksėjimo garso. Pirmą kartą šis pastovus ir negirdimas tiksėjimas trukdo. Laikrodis, o savo ruoštu ir laikas, yra sustabdomas. Šeimoje vyrauja įtampa apie kurią garsiai nekalbama. Galiausiai kai prie stalo lieka tik šeimos tėvas ir vyras, jis pradeda kūkčioti ir pravirksta. Taip savai­me išliedamas gniaužiamą beviltiškumą. Šeimos tėvas, Džionas, yra kankinamas kaltės dėl užsimezgusių nesantuokinių ryšių su Mariana. Džiono tėvas, geriausias draugas ir žmona žino tiesą, dėl to tai nėra paslapties našta. Jo kančia siejasi su jo poreikiais, kurie negali būti suderinami su jo tikėjimu.

Filmas be galo keistas savo tyła, įtampa ir gniaužiamais jausmais, kurie yra įtakojami atsakomybės šeimai ir religijai. Tyła ir aktorių nebylumas tampa žodžiais, kuriais kalba kančia, nepasitenkinimas, meilė ir skausmas. O nutylėjimas, kaip tylos rūšis, suteikia daugiau reikšmės tam kas nėra pasakoma. Filmą prasideda ir baigiasi tyła. Jis skirtas kantriam žiūrovui. Tyła

verčia matyti ir mastyti. Nes savo ruožtu filmas sukelia įprastinių žmogiškų pojūčių nepasitenkinimą, kuriuos esame įpratę pasotinti žiūrėdami filmą: negalima nuspėti apie ką turėtų būti filmas, veiksmas labai lėtas ir jame trūksta kone visko ko įprastai laukiama kine. Čia nėra jokios vaidybos, juoko, tik suvaržytos emocijos ir tylą. Tyla, kurioje nuslepia visas ko negalima reikšti nei žodžiu, nei veiksmu, nei mintimi. Už šį filmą režisieriaus Karlos Reygadas (Carlos Reygadas) 2007 metais buvo apdovanotas Kanų Kino Festivalyje žiuri prizų ir buvo nominuotas kaip geriausias užsienio filmas Nepriklausomos Dvasios Apdovanojimuose (Independent Spirit Awards).

Antena (isp. „La antena“) (2007)

Argentiničių filmas, kuriame atkuriamas nebyliojo kino laikotarpio kino stilistika. Filmas yra žavus savo savitumu ir tuo kad drauge pasitelkdamas senąją stilistiką, bet ir naujais ieškojimais. Naujumas yra regimas titravime, kuris nepasirodo kaip pavienė vinjetė po ar prieš aktorius žodžius, bet jie pasirodo pačiai neįtikėniausiais būdais. Pasirinktas tikrai puikus grafiškas sprendimas.

Veiksmas vyksta bevardžiam mieste, XX metais. Vieta primena filmą „Metropolis“. Savitas miestas, kuris galingai įsuka žmones, priversdamas vergauti miestui ne fiziškai, bet užvaldant jų protus per televiziją. Miestas prarado savo balsą. Žmonės komunikuoja tarsi išspjaudami savo žodžius erdvėje. Vienintelis žmogus, kuris išlaikė balsą yra dainininkė vardu Balsas (ispaniškai – „La Voz“, angl. „The Voice“). Ji dirba vienintelėje mieste esančioje televizijoje, kuri yra valdoma Misterio TV. Balsas dėvi gaubtuvą, kad niekas negalėtų matyti jos veido. Ji turi aklą sūnų vardu Tomas. Šis mažas berniukas taipogi turi balsą, tačiau tai yra laikoma paslapyje. Tomo kaimynė Ana, netyčia gauna jam adresuotą laišką, kuriame buvo „akys“, kurias misteris TV siuntė kaip kyšį Balsui, kad ji atiduotų savo balsą.

Anos tėtis ir senelis dirba televizijoje, televizorių meistras, bet yra atleidžiami, po to kai Ana netikėtai iš savo rankų paleidžia už virvutės laikomą „Žmogų Balioną“. Tačiau prieš palikdami studiją Anos tėtis pamatė, kad Balsas buvo pagrobta. Misteris TV ir daktaras Y (kurio apatinė veido dalis yra pakeista televizoriau rodančio nevaldomai judančią burną) eksperimentuoja ir nori sužinoti Balso nenatūralią prigimtį. Galiausiai Misterio TV ir daktaro Y

planas yra transliuoti pakitusį Balso dainą, taip užhipnotizuodami žmones ir atimdami žodžius iš jų nebylių lūpų.

Tyla ir balsas šiame filme yra neatsiejami kalbant apie nebyliojo kino apraiškas būtent tuomet kai kinas turi balsą ir visas galimybes būti papildoma raiškos forma. Tačiau filme kalbėjimas yra poreikis, kuris iš jų buvo atimtas. Bet atimtas tik per televiziją, mediją, kuriai dažnai savavališkai patys žmonės atiduoda savo balsą ir mąstymą. Balsas ir tylą sugretinami su poreikiu kontroliuoti. Tačiau gal per tai pagaliau tyloje mes jį atgausime.

Ką girdėjo kurčias žmogus (angl. „What the Deaf Man Heard”) (1997)

Filmo veiksmas prasideda ketvirtajame dešimtmetyje, kai motina su mažu berniuku skubiai susiruošusi ir įsėda į autobusą. Kelionės tikslas ir vieta berniukui neatskleidžiama. Kelionės metu berniukui, paklaususiam mamą jai nemalonus klausimo, pasakoma nutilti ir eiti miegoti. Tai iš pažiūros nereikšminga, bet vėliau nulemia tolesnį pasakojimo siužetą. Vienoje iš tarpinių sustojimų mama nueina iki baro nusipirkti gėrimo, kur ją išprievartauja ir nužudo. Autobusas išvyksta jos nesulaukęs. Galutinėje stotelėje berniukas atsiduria vienas, kaip pamestinukas. Ir nebeprataria nė žodžio. Jo priimtas kurtumas ir nebylumas tęsiasi daugiau nei trisdešimt metų. Tai puikus pavyzdys to, ką žmonės darytų ir saktų, jei jie manytų tave esant kurčiu ir nebyliu. Nebylumas ir kurtumas, kaip neįgalumas, jam suteikė galią, kuri ilgus metus jį saugo.

Romeo ir Džuljeta (latv. „Romeo un Džuljeta”) (2004)

Latvių režisieriaus Viesturs Kairiss dokumentinis video projektas. Filmo pagrindinė plotmė yra Šekspyro pjesės pateikimas kurtiesiems ir girdintiems. Tai nėra dar vienas pjesės ekranizavimas. Filmą prasideda susitikimu su aktoriais, kurie vaidins Romeo ir Džuljetą bei jų apmokymas ir mokymasis. Pasiruošimas pjesei yra garso gimimo erdvėje repeticija. Jie ženklų kalba perpasakoja įrašytą pjesę. Pagrindiniai aktoriai yra du mokyklinio amžiaus jaunuoliai, kurie nėra profesionalai ir dėl to juose pasireiškia daug drovumo ir natūralumo. Jie dėl savo klausos negalios tampa būtent tais žmonėmis, kurie yra reikalingi garsinei pjesei perkelti į tylą, bet

ekspresyvią, ženklų ir simbolių kalbą. Dokumentinė šio filmo forma neleidžia pamiršti, kad kalbama apie realybę, bet tokią realybę, kurioje mažai kuris gyvena. Šis tylos ir natūralumo pasaulis turi atkartoti ir į save įsileisti pjesę, kas savo ruožtu yra populiari fikcija.

Jaunuoliai vienoje vietoje ir mokosi, ir vaidina. Senas namas esantis laivų prieplaukoje, kuris sovietmečiu dar buvo naudojamas, dabar yra statybininkų, tvarkančių teritoriją darbo vieta. Filme jie dalyvauja netik kaip filmavimo stebėtojai, bet yra įtraukiami ir į patį filmą. Filmo plotmėje jų kasdieniai veiksmai, tokie kaip darbas, pertraukėlės skirtos rūkimui, tarpusavio pokalbiai, įgyja naują reikšmę, nes jie dabar yra pjesės kontekste.

3. KŪRYBINIS PROJEKTAS. NEBYLUS ŽMOGUS BYLIOJE RAIŠKOJE

3.1. Idėja

Tyrinėdama nebylų kiną bei šiuolaikines tylos ir nebylumo apraiškas kine ieškojau galimo tolesnio šios temos plėtojimo. Negaliu teigti, kad prieš tai esu turėjusi gilesnės patirties su kurčiais ar nebyliais žmonėmis, tačiau maniau, kad tai yra puiki kryptis, kuria remiantis galima plėtoti nebylumo kine temą. Mane domina įvairių visuomenės grupių sąveika ir individualios pozicijos. Kas savo ruoštu skatino šiame darbe pasirinkti dokumentinę video formą.

Po tema „Nebylus žmogus bylioje raiškoje“ slypi sąsaja su poreikiu nebylumą ir tylą rinktis ir naudoti kaip raiškos priemonę aplinkybėmis kai tai nebėra techninis neišvengiamumas. Kalbėti apie tylą atrodytų bergždžia, vien dėl to, kad taip ji yra momentiška naikinama žodžiais, kurie ją stengiasi sukonkretinti. Įvairiai interpretuojama Liudwig Wittgenstein frazė: „Apie ką negalima kalbėti, apie tai reikia tylėti“²¹ šiuo atveju pasitvirtintų tylos rodymu visiškai tuščiam ekrane. Kitaip šį vokiečių filosofo teiginį būtų galima versti kaip: „apie ką negalime kalbėti, turime perduoti tylėdami“. Tylus žmogus bylioje raiškoje jau savyje neša žinią, kuri sklinda virš žodžiais persunkto vaizdo.

Ieškojau sąsajų tarp to kas galėtų sietis ir toliau plėtoti nebyliojo kino apraiškoms šiuolaikinėje tylos ir nebylumo vartosenoje. To pasakoje susidūriau su kurčiais ir nebyliais žmonėmis. Dėl to susiradau kurčiųjų kultūros centrą, kuriame jaunimas yra mokomas šokti. Jie dalyvauja raiškoje, kuri tiesiogiai remiasi gebėjimu girdėti ir suprasti muziką. Pasirinkimas dalyvauti raiškoje, kurioje ritmo suvokimas turi esminį vaidmenį ir gali tapti pagrindine kliūtimi negirdinčiajam arba silpnai girdinčiajam siekiant save realizuoti.

Pasirinkau dokumentinę video formą, kad galėčiau fiksuoti jų tylos gyvenimą. Dokumentavimas tiesiogiai siejasi su žiūrėjimu ir matymu. Galima žiūrėti bendru planu, bei galima išskirti tik detales. Kas savo ruoštu pereina į matymą, nes dėmesys yra fokusuojamas į tai kam suteikiama reikšmė.

²¹ A. Šliogeris, Transcendencijos tyla. Vilnius. 1996, 5psl.

3.2. Filmo dalyvių aprašymas

Pasirinkau tris jaunuolius iš šokių kolektyvo, kurie tarpusavyje skiriasi savo gebėjimu girdėti ir kalbėti. Tarp daugybės juos skiriančių aplinkybių yra keletas, kurios i vienija. Noras ir poreikis save reikšti raiškoje, kurios jie iki galo negali pilnai suvokti, verčia į tai įdėti daugiau pastangų ir laiko. Bendru pastebėjimu galiu apibūdinti jų garso suvokimą, kaip vibracijas, kurias jie jaučia per grindis arba didesnio diapazono garso bangas, kurias jie jaučia kūnu, ties mentimis.

Madara – yra nuo gimimo kurčia. Ji ilgą laiką stengėsi naudotis klausos aparatu, tačiau iš jo buvo menka nauda. Klausos aparato paskirtis yra sustiprinti garsus, tačiau kadangi ji jo nebuvo įpratusi nešioti nuo vaikystės, visi garsai jai susilieja į vieną bendrą triukšmą. Tai yra gana dažna problema su kuria susiduria kurtieji, kurie nuo vaikystės nebuvo disciplinuotai pratinami prie klausos aparato. Kadangi triukšmas buvo blogiau už tylą, ji pasirinko nenešioti klausos aparato. Prieš porą metų jos tėvai jai pasiūlė klausos aparato alternatyvą – kochlearinį implantą²². Dažniausiai tokio pobūdžio operacijos yra daromos ankstyvoje vaikystėje, kai žmogus ypač imlus naujai informacijai ir lengviau prisitaiko prie garsų pasaulio, apie kurį anksčiau net nenučiuokė. Tačiau, kadangi Madarai implantas buvo įdėtas tik prieš porą metų, jai esant jau paaugliai, po operacijos ji negirdėjo net triukšmo. Jos žodžiais tariant, atrodė, kad viskas galutinai nutilo. Bet neilgam, ji vėl pradėjo girdėti, tačiau ir vėl tai buvo triukšmai. Jos būklė pradėjo progresuoti, dabar tarp triukšmų ji gali atskirti ritmą ir gyvūnų skleidžiamus garsus. Tačiau žmonių tariamų žodžių ji neskiria. Būtų galima sakyti, kad jos smegenys buvo „užmiršusios“ atpažinti garsą, bet jos atveju, smegenys tik pradėjo to mokytis.

Kadangi jos pagrindinis būdas kaip ji gali komunikuoti su žmonėmis yra gestų kalba, ji yra labai ekspresyvi. Tiek gestais, tiek ir mimika ji reiškia save labai efektingai. Tarpusavio pokalbį vienuoje palaikėme rašydamos viena kitai popieriaus bloknote, kuris taipogi yra matomas jos rankose, kaip pastanga bendrauti. Šokti ji pradėjusi prieš penkerius metus, ji suvokė lyg radusi tobulą savęs realizavimo ir reiškimo formą. Pastebėta, kad klausos sutrikimų turintys

²² Kochlearinis implantas – chirurginiu metodu kaukolėje įterpiamas medicininis mechanizmas, kurio mikrofonas gaudo garsus, kalbos procesorius juos analizuoja ir pakeičia į elektros signalus. Šie siunčiami į antrąją implanto dalį, įterptą po oda. Po kito signalų dekodavimo, jie perduodami į klausos centrą smegenyse. Prieiga per internetą: <<http://www.nidcd.nih.gov/health/hearing/coch.asp>>

šokėjai yra daug ekspresyvesni, nes judesys ir gestikuliacija jiems yra įprastinė ir kone vienintelė komunikacijos priemonė.

Matriņš – yra nuo gimimo silpnai girdintis. Dėl to nuo ankstyvos vaikystės naudojo klausos aparatą, kurio dėka garsas yra sustiprinamas pakankamai, kad jis galėtų suvokti aplinkos garsus. Tačiau didžiąją dalį šnekamosios kalbos jis perskaito iš žmonių lūpų. Kadangi pagal tautybę jis yra rusas, jam tenka mokykloje mokytis latvių ir rusų kalbas. Tai dvigubas darbas, tada kai sunku atskirti pamatinius žodžius. Ilgą laiką jis stengėsi mokytis įprastoje rusakalbių mokykloje, kur taikėsi prie esamų sąlygų ir stengėsi matyti viską ką kalba mokytojai. Jis augo, be kontakto su kurčiųjų visuomene. Tačiau perėjęs į naują mokyklą jis buvo nustebintas, kad mokytojai netik kalba, bet ir naudoja gestų kalbą. Jis atsidūrė vienoje iš dviejų rusakalbių kurčiųjų ir silpnai girdinčiųjų grupėje, kurioje išmoko bendrauti gestų kalba. Tačiau gestų kalba nėra universali. Kiekvienoje šalyje skiriasi ženklai ir tų sąvokos. Nors didžiąją dalį ženklų, kuriais naudojasi lietuviai, latviai, rusai ir anglai galima suprasti beveik neklystant. Tačiau vis vien išlieka labai daug skirtingų reikšmių.

Šokti jis pradėjo jau seniai. Nors ne visus garsus jis supranta, bet dalį jų jis jaučia per grindis. Tokia metodika taikoma daugelyje kurčiųjų šokių kolektyvų mokant juos šokti ir jausti ritmą. Be laiko mokykloje, kurį jis praleidžia kasdien, jis kone visą laisvą laiką skiria repeticijoms.

Lilita – gimė girdinti ir visiškai sveika. Jos abu tėvai yra negirdintys, o sesuo ir brolis yra silpnai girdintys. Vaikystėje susirgusi patyrė sunkių komplikacijų, kas lėmė, jos klausos sutrikimus. Kadangi ji susirgo tame amžiuje, kai jau buvo pradėjusi kalbėti, kalbos ir komunikavimo problemų ji turi mažiausiai, iš šių trijų jaunuolių. Ji yra tarsi jungtis tarp kurčiųjų ir girdinčiųjų pasaulių. Galutinai nepriklausydama nė vienam iš jų, ji supranta tylą ir gali įvertinti garso teikiamus privalumus ir trūkumus. Privalumai kaip ir aiškūs jau iš karto, bet kokie trūkumai? Pagrindinis tylos privalumas (ir savo ruošu - garso trūkumas) yra tai, kad žmogus, kuris yra varžomas verbaliai save reikšti bei yra ribojamas nuo informacijos pertekliaus, daugiau laiko praleidžia mąstydamas. Jos nuomone šokis kurtiesiems yra tarsi judesio terapija, kuri padeda reikšti savo emocijas. Negirdintys nėra invalidai, kuriuos pastebime gatvėje. Jie turi savo pasaulį, savo kalbą bei savitus raiškos būdus. Dėl to garsinėje, bylioje raiškoje jie randa savo nišą.

4.3. Atlikimas

Keletą kartų tikaus su šiais jaunuoliais tiek jų šokių repeticijose, mokyklose, mieste. Bendravome pradžioje visi bendrai, nes Lilita buvo tarpininkė tarp manęs ir kitų kurtesnių jaunuolių. Sužinojusi jų istorijas bei apsipratusi bendrauti kitokiu tempu ir būdu pradėjau juos filmuoti. Nusifilmavau išsirinktą šoki, kuris prasideda bendru išėjimu į sceną. Vienas paskui kitą išeidami jaunuoliai priešprieša susiduria su tokia pat (taip pat vizualiai atrodančia) mergina ir pradeda pasiduoti juos judesiams, tuos atkartodami. Šis dialogas, kuris vyksta per kūno plastiką yra tarsi dviejų opozicijų susitikimas. Viena iš jų yra ženkliai mažesnė, joje tik vienas žmogus. Jis yra priešpriešoje su būriu, kuris eina sekdamas ir atkartodamas vienas kitą, be tikslo ar lyderio. Bet būrys pasiduoda vieno žmogaus postūmiui. Jie ją mato. Ir jie ją reflektuoja. Šis juslinis pokalbis išreikštas judesiu yra tarsi priešpastatymas to kas trupu su tuo kas yra monotoniška. Tai vienai šokėjai, kuri priešprieša stovi prieš minią nėra svarbu ar jie seks jos kiekvieną judesį, ji savo plastika pasako tai ką privalo pasakyti ir pasitraukia iš jų tarpo iškviesdama juos tolesnei iniciatyvai.

Šokis galutiniame video darbe yra rodomas tik kaip aliuzija į šokio kaip plastikos ir pokalbio interpretaciją, kuri yra nenutrūkstanti tarp to kas vyksta šių vaizduojamų jaunuolių kasdieniniuose veiksmuose. Dekalogas, kurį jie mezga tarp savo tylos ir triukšmo pasaulio su visuomene, kuri yra persisunkusi verbalių aiškinimų, yra neperstojamas. Jų kurtumas kaip negalia, gatvėje yra nepastebimas tol kol jie yra vieni ir su niekuo nebendruoja. Bet kai jie yra keliese ir tarpusavyje bendruoja gestų kalba žmonės juos pastebi ir mato. Jie yra tarsi scenoje. Tačiau kiek svarbi jiems pasidaro reali scena su ta ant kurios jie vaikšto kasdiena. Nes noras save reikšti plotmėje, kuri jiems nėra natūraliai suvokiama, tampa diskutuotinas, prisiminus kasdieninę aplinkybę jiems skiriamą dėmesį. Viena šios situacijos pusė byloja apie kurtumą, kaip negalia, ir dėmesį, kurį gauna iš „auditorijos“ gatvėje dėl savo natūralios būklės. Dažnai tas dėmesys yra visiškai nepageidaujamas ir kartais žeidžiantis, nes nė vienam nepatinka būti laikomu kitokiu dėl dalykų, kurių negalima pakeisti. Bet antroji šios daugiasluoksnės situacijos, kurią noriu aptarti pusė yra, poreikis kalbėti tylą per meninę raišką. Neverbalinė komunikacija, kuri apima nesąmoningai kiekvieno žmogaus skleidžiamus ženklus ir sąmoningą bendravimą gestų kalba, šioje situacijoje yra išskaidyta į pavienius kūno judesius ir jungiama

plastikos. Neieškant arba neturint galimybių užsiimti pasakotojo pozicijos, belieka apsiimti reikštis veiksmu.

Vizualiniai raiškai sustiprinti ir perteikti šią pagrindinę idėją apie kurtumo, tylos ir triukšmo pasaulį, kuris turi savo nišą visuomenėje, kurios refleksijos sutinkamos kine ir šiuolaikiniame mene, dalinai atsisakiau garso daugelyje vaizdo segmentų. Aliuzija į tylą bei matymą to į ką dažnai tik žiūrima yra šio kūrybinio darbo kertinė ašis.

IŠVADOS

Šiame diplominiame darbe apžvelgus nebyliojo kino ištakas ir pastarąsias nebylumo ir tylos apraiškas kine išryškėjo pagrindiniai veiksniai paskatinę kiną įvertinti tylos teikiamas raiškos galimybes. Jį analizuoju ne vien istoriniu, bet ir filosofiniu aspektu. Neiškirdama konkrečių pavienių pirmųjų filmų, bet analizuodama pastarojo dešimtmečio ryškesnius filmus, kuriuose prabylama ar nagrinėjama tyla priėjau keletą labai svarbių išvadų:

1. Tyla ir nebylumas, kuris pirmaisiais kino vystymosi dešimtmečiais buvo kino trūkumu ir negalia, šiuolaikiniam menui, kuris yra persisotinės daugžodžiavimo tapo siekiamybe.
2. Tyla ir nekalbėjimas dažnai vartojama reiškiant abejingumą, susitaikėliškumą, slegiamumą ir kaip kažko neišsakymą. Tačiau, šiuolaikinė orientacija į tylą niekad nerodžiusi vien tik priešiško kalbai tampa jos ekvivalentu.
3. Šiuolaikinėse tylos estetikos studijose nutilti, kai aplink tiek triukšmo, yra siekiamybė, ženklinanti dvasinės veikėjo ar kūrinio autonomijos poreikį. Tokia tyla turi savo retorinę paskirtį – komunikacijos požiūriu ji virsta atsiribojimo, laukimo, protesto ženklu.
4. Egzistuojantis barjeras tarp šio amžiaus žiūrovo ir „to“ laikmečio filmų, neskatina žiūrovo sugrįžti į kone šimto metų senumo filmus, tačiau šiuolaikinės tylos ir nebylumo apraiškos nesistengia prisitaikyti prie žiūrovo, bet jį šokiruoti.
5. Tyla dažniausia egzistuoja kaip sprendimas. Netik kaip vizualinis sprendimas, bet ir perteikiant charakteristines veikėjo ir filmo savybes.

Literatūros ir šaltinių sąrašas

1. Ališanka E. (2001). Dioniso sugrįžimas: chtoniškumas, postmodernizmas, tylą. Vilnius.
2. Cook, David A. (1996). A history of narrative film. Third edition. USA.
3. Buckley I. (2007). Tylos retorika: vienas XIX a. Literatūros modernėjimo aspektas // LITUANISTICA, p. 67-73.
4. Kinčinitis V. (2007). Audiovizualinės kultūros kon/tekstai. Šiauliai.
5. Miestelėnai. Tyla ir postmodernioji kultūra. Kultūrinis archyvas (1999) / Sudarytoja: Eugenijus Ališanka. Vilnius.
6. Šliogeris A. (1996). Transcendencijos tylą. Vilnius.
7. ЦИВЬЯН, Юрий. (1991). Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Ryga.
8. ШКЛОВСКИЙ, В. (1923). Сюжет в кинематографе.
9. ШКЛОВСКИЙ, В. (1933). За 40 лет. Maskva.
10. Kino kolekcijų ir paieškų centras. [žiūrėta 2010-04-30]. Prieiga per internetą: <http://web.archive.org/web/20060711170505/http://www.nmpft.org.uk/insight/onexhib_cin.asp>
11. Mokomoji internetinė erdvė, kuri yra skirta garso meno kine analizei. [žiūrėta 2010-04-29]. Prieiga per internetą: <<http://www.filmsound.org/film-sound-history/>> .
12. Internetinis mokomasis filmų saitas, koreguojamas Timo Dirks. [žiūrėta: 2010-04-12]. Prieiga per internetą: <<http://www.filmsite.org/20sintro.html>>.
13. Ankstyvasis kinas [žiūrėta: 2010-04-29]. Prieiga per internetą: <<http://www.earlycinema.com/index.html>>.
14. Nacionalis kurtumo ir klausos sutrikimų centras [žiūrėta: 2010-05-17]. Prieiga per internetą: <<http://www.nidcd.nih.gov/health/hearing/coch.asp>>.
15. Krikščioniškos minties, kultūros ir visuomenės virtualus laikraštis [žiūrėta 2010-05-26]. Prieiga per internetą: <http://www.xxiamzius.lt/numeriai/2008/01/23/zvil_01.html>.