Povijest zvučne slike u filmu strave i užasa

Ugrinović, Nina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:677613

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

NINA UGRINOVIĆ

POVIJEST ZVUČNE SLIKE U FILMU STRAVE I UŽASA

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2019.
SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij montaže

Usmjerenje oblikovanje zvuka

POVIJEST ZVUČNE SLIKE U FILMU STRAVE I UŽASA

Diplomski rad

Mentor: Bernarda Fruk, red. prof. art. Studentica: Nina Ugrinović

Zagreb, 2019.

Sažetak

U ovoj ću radnji pisati o zvuku kao važnom filmskom izražajnom sredstvu za induciranje napetosti i straha. U radu se analizira povijesni razvoj zvučne slike u horor filmu s naglaskom na dvadeseto stoljeće i američku kinematografiju. Osvrnut ću se na reprezentativne filmske primjere te nastojati, kroz razvoj i dramaturgiju zvučne slike (koncept, izbor i kompozicija zvuka), pokazati kako zvuk, to jest psihoakustika ima snažan utjecaj na čovjeka, odnosno gledatelja/slušatelja.

Ključne riječi: horor, zvuk, psihoakustika

SADRŽAJ

Uvod – **str. 1**

Psihoakustika – **str. 3**

Počeci horor žanra – **str. 6**

Povijest horor filma – **str. 8**

1. Doba nijemog filma – **str. 8**
2. Doba zvučnog filma – **str. 9**

II svjetski rat – doba antagonistica – **str. 14**

Filmovi inspirirani nuklearnom bombom i Hladnim ratom – **str. 16**

Seksualna revolucija i psihopati – **str. 19**

Koljači/slasher movies – **str. 24**

Serijski ubojice i okultno – **str. 29**

1. Vještice – **str. 31**

Film *Vještica* – **str. 33**

Zaključak – **str. 35**

Literatura – **str. 37**

Filmografija – **str. 38**

Popis slikovnog materijala – **str. 39**

UVOD



Crteži špiljskih lavova, pećina Chauvet, južna Francuska, prije cca. 35000 godina

Počevši od jednostavnih špiljskih crteža medvjeda i lavova **užas** kao umjetnost ili zabava s nama je od pamtivijeka. Ljudi su oduvijek bili opsjednuti fenomenom života i smrti, zlom, neobjašnjivim i nadnaravnim. Narodna predaja, Biblija, Kuran, tekstovi stare Indije, Kine i Egipta svi sadrže elemente spiritualnog, ali i užasa, manifestaciju čovjekovih najvećih strahova i prikaze najbrutalnijih smrti. Strah je kreativan protivnik jer je jaka emocija koju potpiruju neizvjesnost, neznanje i nepoznato. Podsjetnik je, da je naš kraj, vrlo stvaran i opipljiv, možda tu negdje iza ugla. Zašto sunce zalazi i hoće li sutra ponovo izaći? Jesmo li sigurni izvan naših pećina onda kada padne mrak? Zašto su nas zadesile bolesti i nesreće? Kakva čudesna bića žive u morskim dubinama? Postoje li vještice, vukodlaci i vampiri? Zli duhovi? Hoda li mojim gradom serijski ubojica? Ili ono možda najpoznatije: "A što ako je nešto ipak ispod mog kreveta? "

Nedokučive činjenice života više su nego savršen poligon za vježbanje naše mašte. Nije ni čudo da - kako je filmu udahnut život - tako je isti počeo vrviti horor tematikom tabajući put umjetničkoj slobodi i kreativnosti samih autora na krilima te iste mašte. Od samih početaka sedme umjetnosti do danas prošlo je više od stotinu godina, mijenjale su se estetike, tehnologija i izražajna sredstva, no poanta je ostala ista. Strava. Užas. Vječna borba dobra i zla.

U prikazu te vječne borbe upravo je zvuk ono što hororu daje tu uvjerljivo prisutnu nadnaravnu dimenziju, novo značenje i nepodnošljivu napetost. Koliko li smo samo puta poželjeli da zvuk nestane kada nam je scena postala neizdrživo napeta? Koliko li smo ga puta stišali ili se pak trznuli na iznenadan, a ustvari bezopasan šum...?

Zašto zvuk tako intenzivno doživljavamo? Zvuk je *ono* van kadra, nedodirljivo, nevidljivo, neuhvatljivo i zbog toga posebno zastrašujuće iskustvo. Užas koji strpljivo čeka naš pogrešan potez. On je univerzalni ključ koji otključava naše emocije i psihu ; oružje protiv gledatelja.

Jednom kada upoznamo i naučimo njegovu logiku postaje alat koji nam daje toliko potrebnu mogućnost izazivanja emocije užasa i straha kod gledatelja.

U ovoj ću radnji pisati o zvuku kao izražajnom sredstvu filma. Nastojat ću, kroz razvoj i dramaturgiju zvučne slike horor filma, pokazati kako psihoakustika ima utjecaj na čovjeka, odnosno gledatelja/slušatelja.

Dramaturgija zvuka je izbor i raspored zvučnih sredstava čiji je rezultat zvučna slika. Zvučna slika po pravilu nastaje postepeno i rezultat je rada više profesija. Cilj je dakako, da završni proizvod zvuči kao jedinstvena cjelina, da ima logičnu unutrašnju strukturu i osmišnjenu koncepciju. Zvučna slika u AV(audio-vizualnom) djelu obuhvaća tri osnovne vrste izražajnih sredstava kojima se dramaturgija zvuka služi: **govor, muzika, zvučni efekti.** Osoba zadužena za cjelokupnu umjetničku realizaciju zvuka na filmu je ***oblikovatelj zvuka*** [1] te ću od sada, da ne bi dolazilo do zabune, uglavnom spominjati tu funkciju.



Giovanni da Modena, Pakao (detalj)



Kali yuga

[1] Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu; Ivo Blaha

[2] **derviš** (tur. *derviş* < perz. *darwīš:* siromah, prosjak), pripadnik islamskoga mističnog bratstva ili reda; prvi redovi osnovani su u XII. st. Najpoznatiji su redovi: kaderije, halvetije, mevlevije, bektašije i rufaije.

PSIHOAKUSTIKA (SLUŠNA PERCEPCIJA)

U početku bijaše zvuk...

Poglavlje psihoakustike ukratko ću prezentirati na početku. Bit će dobrodošla pomoć u boljem razumijevanju logike upotrebe zvuka u horor filmu i moći koju on ima nad ljudskim bićem.

Čovjek i zvuk

Zvukom smo 360 stupnjeva povezani sa svijetom oko sebe. Osjetilo koje se u trudnoći razvija prvo. Sredstvo je komunikacije, socijalizacije, umjetničkog izražavanja te, na koncu, izvor uživanja. Zvuk ima golem emocionalni, psihički i fizički utjecaj na čovjeka. On nam može biti ugodan onda kada uživamo u nekom glazbenom djelu, umiriti nas poput majčine uspavanke, utješiti toplinom u riječima, razveseliti u smijehu prijatelja. Jednako tako nam može biti neugodan : kad je preglasna muzika iz susjednog stana, kada nas uznemiri neuobičajeno glasanje životinja ili nas prestraše naglo zalupljena vrata. U najgorem slučaju može uzrokovati fizičku bol i trajno ili djelomično oštećenje sluha.

Frekvencijski opseg ljudskog uha - donji prag čujnosti iznosi oko 16 Hz, a gornji 20kHz. Sav zvuk koji se nalazi ispod frekvencijskog praga čujnosti nazivamo infrazvuk (poput potresa i podzemne vode); dok onaj zvuk iznad frekvencijskog praga čujnosti zovemo ultrazvuk (glasanje npr. šišmiša). Po pravilnosti titranja zvučnih valova zvuk dijelimo na ton koji je sinusni, složeni i glazbeni te šum koji je nepravilan. Jačina zvuka mjeri se u decibelima (dB). Radi usporedbe i predodžbe šapat iznosi otprilike 20dB, normalni govor 60(40 – 70) dB, prometna buka oko 80 dB, motor zrakoplova 120 dB, a prag bola nalazi se na oko 130 dB. Frekvencijsko područje bitno za percepciju govora iznosi 300 do 3000 Hz.

Definicije osnovnih pojmova:

1. **Psihoakustika** je znanstvena disciplina koja se bavi proučavanjem percepcije i doživljaja zvuka. Psihoakustika povezuje istraživanja o fizikalnim osobinama zvuka i psihološkim i fiziološkim aspektima njihove percepcije.
2. **Zvuk** je stojni val mehaničke energije koji nastaje pomicanjem čestica zraka.
3. **Sluh** je osjet kojim se zamjećuju zvukovi i tumači njihovo značenje.

Četiri obilježja fizičkog podražaja mogu se kvantitativno povezati s psihološkim svojstvima svjesnog osjeta. Svaki osjet fizičkog podražaja ima četiri osnovna svojstva:

- modalitet (kvalitet, vrsnoću)
- intenzitet (jačinu)
- trajanje
- lokaciju izvora podražaja (u prostoru ili u našem tijelu)

Ova četiri svojstva, putem središnjeg živčanog sustava, doživljavamo kao osjet, a kad postanemo svjesni tog osjeta, onda kažemo da smo podražaj svjesno iskusili/ percipirali. Percepcija je svjesno iskustvo osjeta, opažaj.

Zbog izravnog psihofizičkog utjecaja na ljudski organizam, zvuk se stoljećima koristio u ceremonijalne i obredne svrhe (npr. proslave punoljetnosti, vjenčanja) te za postizanje određenih stanja svijesti (npr. 'okrećući derviši'[2]). Poznavalo se njegovo blagotvorno, umirujuće i transcedentno svojstvo.

Jednako kao i pozitivni poznati su nam i negativani učinci zvuka po ljude, posebno u gradovima gdje smo izloženi buci. Buka je zvuk proizveden nepravilnim i periodičnim titranjem čestica zraka. Ona se po fizičkim učincima dijeli na više 'veličina', a za filmsku industriju najbitniji su nam spektar buke i ritam buke. Veći traumatizirajući učinak imaju tonovi visoke frekvencije, dok se duboki tonovi smatraju manje štetnima što bi se moglo polemizirati jer i duboki tonovi mogu, ukoliko su dovoljno velikog intenziteta, uzrokovati oštećenja poput gubitka koncentracije, uznemirenosti, napadaja panike itd. Isto tako po ritmu buke razlikujemo kontinuiranu i diskontinuiranu buku, a danas se pretpostavlja da kontinuirana buka uzrokuje veća oštećenja od diskontinuirane.

SLUŠNI ZAMOR

Iznenađuje koliko je uho neprestano obasipano zvukovima i danju i noću i to sve podnosi s relativno sporim gubljenjem oštrine. Uho prirodno nije zaštićeno od jakih zvukova. Snalaženju u takvom okruženju mnogo pomaže sposobnost selektivne pažnje. Čak i u snu u stanju smo "zanemarivati" neinformativnu buku (prometnu), a probuditi se na daleko tiši zvuk(šušanj vrećice). Vrlo jaki zvukovi uzrokuju trajne povrede organa i gubitak sluha. Slušni zamor, međutim, odnosi se se na privremeni gubitak, odnosno slabljenje sluha zbog toga što je uho bilo izloženo jakim zvukovima. Taj privremeni gubitak slušne osjetljivosti očituje se kao izdignuti prag sluha, poremećen odnos osjeta glasnoće i nesposobnost lokaliziranja smjera izvora zvuka.[3]

Što zvuk slabije čujemo, odnosno što on više odlazi u svoje polaritete preko naših frekvencijskih pragova čujnosti - infrazvuk i ultrazvuk, tim intenzivnije i gore naše tijelo na njih reagira jer ih više ne osjeća osjetilom sluha već osjetom i rezoniranjem tijela. Te reakcije ljudskog tijela na ultrazvuk i infrazvuk mogu biti prilično intenzivne poput uznemirenosti,

[2] **derviš** (tur. *derviş* < perz. *darwīš:* siromah, prosjak), pripadnik islamskoga mističnog bratstva ili reda; prvi redovi osnovani su u XII. st. Najpoznatiji su redovi: kaderije, halvetije, mevlevije, bektašije i rufaije. http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=14690

[3] https://fonet.ffzg.unizg.hr/djelatnici/bakran/psi/maskiranje/maska.html

apatije, tuge, depresije, straha, anksioznosti, napadaja panike za infrazvuk (dakle više na psihološkoj bazi), a ultrazvuk djeluje više na fizičkoj razini sa senzacijama u samom tijelu poput škakljanja u ustima/nosu, zagrijavanja kože, mučnine, bolova u trbuhu i povraćanja, a na višim decibelima može uzrokovati čak i opekotine i grijanje tijela do smrtonosnih temperatura. Još jedan vrlo bolan i moguć učinak ultrazvuka na ljudsko tijelo je rezoniranje kostiju što bi doslovce moglo uzrokovati kosti osobe da eksplodiraju.[4] Iz toga se da zaključiti kako infrazvuk ima veći utjecaj na ljudsku psihu (podniskotonci/subwooferi), dok ultrazvuk ima izravna negativna djelovanja na stanje našeg tijela i fizičke senzacije, odnosno zvukovi niskih, ali nama čujnih frekvencija manje su neugodni nego zvukovi visokih frekvencija koji nas znaju razdražiti. Ovaj zaključak bit će nam važan u daljnjoj analizi razvoja zvučne slike.

Ovdje bih kao zanimljivost spomenula posebnu metodu psihičkog mučenja zatvorenika kada se isti glazbeni broj pušta iznova i iznova kako bi se izazvalo usporavanje tjelesnih funkcija i naposljetku slomila volja zarobljenika.

Zanimljiv psihoakustički fenomen je **maskiranje.** Postoje okolnosti u kojima čujan zvuk, (dakle onaj koji je u čujnom djelu frekvencijskog spektra i razine intenziteta iznad praga sluha) prestaje biti čujan. To se može dogoditi u prisustvu drugog, jačeg zvuka. Taj drugi zvuk, koji onemogućuje nekom zvuku da se čuje naziva se maskirajućim zvukom ili kraće maskom. Glasnan zvuk lakše maskira tonove viših frekvencija, a teže tonove nižih frekvencija.[5]

Nelinearni zvuk - zvukovi postaju kasificirani kao nelinearni onda kada su preglasni za normalni dinamički raspon nekog instrumenta, za glasanje neke životinje ili glasanje čovjeka. Onda kada zvukovi pređu preko određene točke glasnoće, kvalitetom postanu 'hrapavi' i zvuče treperavo ili kao da poskakuju. Time indiciraju da to nije normalan, linearni raspon tog instrumenta ili vokalnog aparata bića koje ga ispušta.[6] Ljudski mozak ima prirodnu averziju prema takvim zvukovima jer su uglavnom jasan signal da nešto nije u redu, poput uznemirenog glasanja životinja, plača bebe ili vriska. Alternativno, oni mogu nastati kao nagla promjena frekvencija pomoću akustičnih instrumenata. Izravna moć koju nelinearni zvukovi imaju na ljudsku psihu vrlo rano je zamjećena i dobro iskorištena u kreiranju zastrašujućih zvučnih pejzaža horor filmova.

[4] The psychoacoustic effect of infrasonic, sonic and ultrasonic frequencies within non-lethal military warfare techniques; https://littlefield.co/the-psychoacoustic-effect-of-infrasonic-sonic-and-ultrasonic-frequencies-within-non-lethal-cf05e1fd8673

[5] https://fonet.ffzg.unizg.hr/djelatnici/bakran/psi/maskiranje/maska.html

[6] THE ROYAL SOCIETY PUBLISHING, Biology letters, Do film soundtracks contain nonlinear analogues to influence emotion?; Daniel T. Blumstein ; **https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rsbl.2010.0333**

POČECI HOROR ŽANRA

''Horor je stvarnost. Realizacija. To su činjenice s kojima se moramo suočiti; ubojica koji stoji ispred nas; iskeženi zubi; podignut nož. To je mrtvi supružnik na podu. To je odraz obješenog trupla i dijete koje trčeći za loptom ne vidi auto koji juri prema njemu. To je kukac koja izlazi iz našeg uha. To su nacisti na vrhuncu vlasti.''

Horror Cinema - Jonathann Penner & Steven Jay Schneider, Paul Duncan

Podrijetlo horor žanra – gotski roman

Horor film nastao je pod izravnim utjecajem horor žanra u književnosti koji pak svoje ishodište duguje gotskom romanu[7] (engleski: *Gothic novel* ili *Gothic romance*). Taj je književni žanr nastao u Engleskoj i imao svoj vrhunac od 1790-ih do 1820-ih. Karakterizira ga napeta priča s elementima užasa koja se uglavnom događa u nekom starom, srednjovjekovnom dvorcu (što je početno značenje pojma *gotski* preuzetog iz arhitekture). Karakteristični su duhovi i demoni, trulež, jezivi ugođaj, nadnaravna bića i pojave te prizori okrutnosti i nasilja. Začetnik je žanra i autor termina Horace Walpole s djelom *Otrantski dvorac* (*The Castle of Otranto,* 1764.). U širem smislu, gotski roman na osobit način senzibilizira razdoblje romantizma unoseći groteskno, klaustrofobično (Mary Shelley, *Frankenstein,* 1818.). Elementi grotskoga prisutni su u djelima sestara Brontë, Charlesa Dickensa, Daphne du Maurier i dr., te suvremenih pisaca Angele Carter, Emme Tennant i dr., a u američkoj književnosti u djelima Edgara Alana Poea, Williama Faulknera, Sylvie Plath i dr. U XX. st. gotski roman najpopularniju preobrazbu doživljava kao filmska priča strave i užasa *(horror).*

Definicija filma strave i užasa (horor filma)

Film strave je prema Hrvatskoj enciklopediji[8] filmski žanr koji je uz znanstvenofantastični film najpopularniji žanr filmske fantastike. Zasniva se na suprotstavljanju iskustvom utvrđenoga i nedokučivoga (nadnaravnoga, imaginarnoga), racionalnoga i iracionalnoga, kako bi se izazvao osjećaj straha pričom o likovima suočenima s agensom koji prijeti njihovim uništenjem. Žanr se počeo razvijati od sred. 1910-ih u razdoblju tzv. zreloga nijemog filma, ponajviše u njemačkoj, danskoj i američkoj kinematografiji.

[7] Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22853

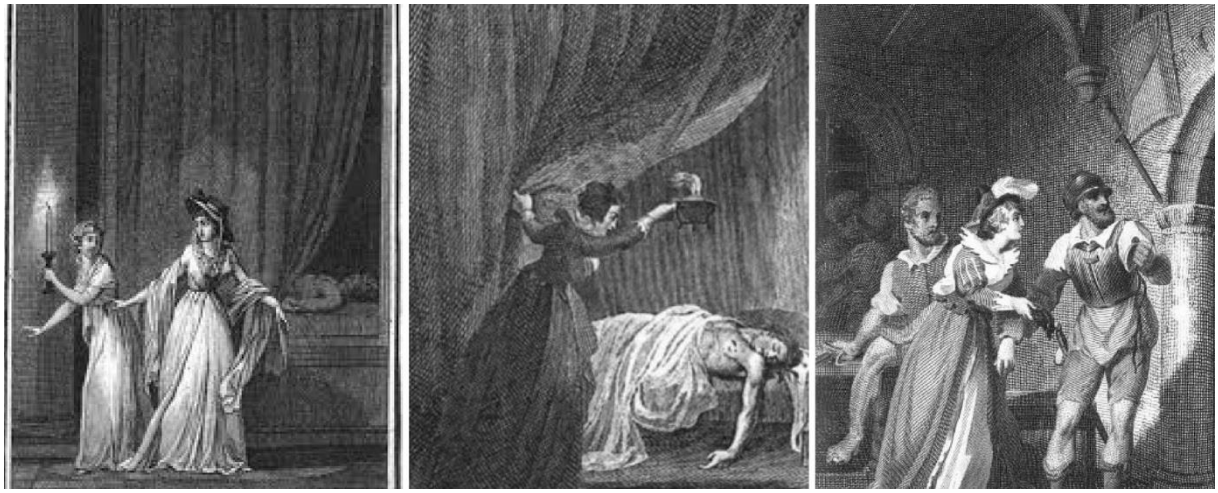
[8] Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19607

Za film strave u hrvatskom jeziku koristi se i termin horor film. Taj naziv pak dolazi od latinske riječi *horror*, što u prijevodu znači užas. Kako ne bi došlo do zabune, u svom ću radu nadalje koristiti naziv **horor film**.

Rani razvoj horor filma

Horor film se u početku oslanjao na književnu baštinu i njezine priče (npr. gotskog romana, Edgara Alana Poea, Mary Shelley, Roberta Louisa Stevensona, Brama Stokera), na mitologiju, likove duhova, vještica, vukodlake, vampire, oživjele mrtvace i razna druga čudovišta. Ambijenti su najčešće bili dvorci na osami, uklete kuće i grobnice s ugođajem noći, mraka, sutona, magle, olujnog nevremena. Nakon tematske 'stagnacije' tokom dva svjetska rata, žanr oživljuje zahvaljujući britanskoj tvrtki Hammer Films i djelima Rogera Cormana. Uz prilagodbe prijašnje (gotičke) građe, sve popularnija i tematski ambicioznija dijela često su temeljena na novijoj literaturi pisaca kao što su Steven King i Ira Levin i novih autora Alfreda Hitchcocka, Romana Polanskoga, Williama Friedkina, Stanleya Kubricka, Neila Jordana, čija se radnja odvija u suvremenom okružju i s asocijacijama na noviju društvenu problematiku, najčešće s pojavno nezačudnim junacima kao nositeljima destrukcijskih iracionalnih poriva. Od sredine 1970-ih film strave postaje jedan od reprezentativnijih postmodernističkih žanrova." [9]

Ranije sam spomenula kako je u samim počecima horor filma tematika najčešće bila 'ono' natprirodno i neobjašnjivo, čudesno, magično i mračno kao na primjer vampiri, vukodlaci, živi mrtvaci. To je razdoblje intenzivnog tehnološkog napretka, razdoblje industrijske revolucije. Sve što je do tad smatrano za čudesno ili nemoguće ljudima je postepeno postajala svakodnevica. Urbanizacija, rad u tvornicama, parne mašine, putovanje vlakom i parobrodom, automobil, avion, penicilin, struja i svijetlost, telefon... Životi su se promijenili. Prosvjetiteljstvo i intenzivna racionalizacija društva dovela je do veće potražnje za čudima - jer ako sve znamo, život postaje jednodimenzionalan, a čovjek je ipak znatiželjno biće. Tu kao čarobnjak nastupa umjetnost i kada su izumljeni kamera i kinoprojektor ta čarolija svoje mjesto prirodno pronalazi na kinoplatnu.



[9] Hrvatska enciklopedija, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19607

POVIJEST HOROR FILMA

1. Doba nijemog filma

Dok je film još bio nov medij i 'nije mogao govoriti', gotovo uvijek činio je to netko drugi - pratila ga je živa glazba. Glazba koja prati filmsku projekciju smatrala se izuzetno važnom zato što je poboljšavala ukupnu atmosferu i intenzivirala emotivni doživljak gledatelja. Prateća glazba prirodno se nastavila iz tradicije europske klasične glazbe, tradicije koja je i sama već prošla dug put i razvoj te je imala oblikovan vlastiti jezik. Njen izraz bio je svima jasan, čak veoma razumljiv, oblik komunikacije. Ljudi su naučili kako zvuči radosna, kako žalosna te kako glazba koja nas treba uznemiriti ili zastrašiti.

Prvi horor film, ***Đavolji zamak*** *(Le Manoir Du Diable* 1896.)**,** djelo je francuskog filmaša **Georgesa Meliesa**. Vampirske tematike i trajanja samo tri minute, priča je to o šišmišu koji 'ulepršа' u srednjovjekovnu dvoranu i transformira se u ljudsku utvaru. Iz oblaka dima, na njegov znak, izroni mlada djevojka koju, mahnito plešući, prate duhovi, vještice i akrobati. Zabavu naglo prekida hrabri vitez, koji držeći u ruci križ spodobu i njegove podanike otjera u oblaku dima.

Značajniji dugometražni primjeri su:

Nosferatu, **W.F. Murnau** (1922.) – zasigurno među najpoznatijim nijemim horor filmovima. Vampir koji spava u svom lijesu i svaku noć ustaje kako bi se hranio ljudskom krvlju. Nosferatu je ustvari adaptacija Bram Stokerovog *'Dracule',* ali je ime promijenjeno kako bi studio izbjegao plaćanje autorskih prava. Kasnije adaptacije Dracule i drugih horor filmova prisvojile su mnogo toga, poput raširene, šuljajuće sjene koju baca grof. Orlok s tipičnim šiljastim vampirskim zubima; njegovu sagnutu silueta koja se nazire po golim zidovima; njegovo neprirodno ustajanje iz lijesa; majstorska igra svjetla i sjene.

Golem, Kako je došao na svijet, **Paula Wegenera** *(Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1915./1920.) - Preteča filma o Frankensteinu, Golem je bio čovjek od gline koji je pozvan da zaštiti Židove od progona. Verzija iz 1920. je treća i najpoznatija od tri filma u kojima je Paul Wegener glumio Golema. Wegener je također režirao sve tri verzije.

Tu su još i: ***Frankenstein,*** **J. Searle Dawley** (1910.) ; ***Kabinet doktora Caligarija,*** **Robert Wiene** *(The Cabinet of Dr. Caligari* 1920.); ***Dr. Jekyll and Mr. Hyde,*** **John S. Robertson** (1920.)...

Mogla bih nabrajati i dalje, no zbog prirode teme o kojoj pišem i nedostatka originalne glazbe za nijeme horor filmove ovo filmsko razdoblje morat ću ostaviti neobrađeno i obavijeno velom misterije koju tako prikladno i zaslužuje...

U razdoblju zrelog nijemog filma, u ozračju psihoze II. svjetskog rata, iz kombinacije romantičarske gotike, njemačkog ekspresionizma i gangsterskih filmova razvio se *Film noir*. Svoj današnji naziv dobio je tek 1946. u Francuskoj.[10] Metaforička, ali i doslovna borba svjetla i sjene.

Sedmu umjetnost iznjedrila je industrijska revolucija i film je zauvijek ostao nerazdvojno vezan za tehnologiju i njen razvoj. Kada je 1926. izumljen *Vitaphone*[11] te nešto kasnije optički zvučni zapis, filmska umjetnost doživjela je ogromnu promjenu, možda i najveću u svojoj povijesti – nepovratno je ušla u eru **zvučnog filma**. Otvorili su se novi svjetovi i više nego ikad film se približio stvarnom ljudskom iskustvu.

2. Doba zvučnog filma

Doctor Seward: ''(...)But modern medical science does not admit of such a creature! Vampires are pure myth. Superstition.'' Van Helsing:''I may be able to bring you proof that the superstition of yesterday can become scientific reality of today!''

'*Dracula*', Tod Browning (1931.)

Iz studija Warner Bross, 6. listopada 1927. godine, premijerno je izašao film ***Pjevač Jazza***, **Alana Croslanda.** Bio je to prvi cjelovečernji zvučni film sa sinkroniziranim dijalogom, hibridna kombinacija zvučnog i nijemog filma, spoj dviju tehnoloških era. Međutim revolucionarna tehnika *Vitaphone* nije se dugo održala zbog kompliciranе distribucije. Uz filmske vrpce kinima su se morale slati i *vitaphone* ploče koje su bile krhke, sklone pucanju i vijeka trajanja od svega dvadesetak kinoprojekcija. Zbog toga je *Vitaphone* sustav nešto kasnije zamijenjen *Western Electrics* sustavom *Sound on film*[12]. *Western Electrics*ov novi sustav podupro je osnutak novog filmskog studija:- *RKO (Radio-Keith-Orpheum)* iz kojeg je izašlo puno uspješnih horor filmova.

U mom fokusu je prvi val zvučnih horora. On je započeo s pokušajem Universal studija da spriječi vlastiti bankrot. Inspiriran njemačkom kinematografijom, posebno djelima Fritza Langa i gotikom, Hollywood je odlučio pokazati pravu 'filmsku tamu'. Strategija se pokazala izuzetno uspješnom i unutar nekoliko godina Universal je postao kralj zvučnih horora. Snimljeni su zvučni remakeovi velikih uspješnica poput ***Dracule,*** **Toda Browninga** (1931.), ***Frankensteina,*** **Jamesa Whalea** (1931.). Glumci koji su glumili čudovišta – Bela Lugosi i Boris Karloff postaju svjetski poznati. Velika arheološka istraživanja u Egiptu, mumije, hijeroglifi i otkriće slavne Tutankamonove grobnice inspirirali su filmaše da ekraniziraju i te

[10] Hrvatska Enciklopedija, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19599
[11] Vitaphone – prvi sistem za snimanje i reprodukciju zvuka. Koristio se u periodu od 1926.-1931. godine. Zvučni zapis bio je na gramofonskoj ploči koja se reproducirala sinkrono sa filmom.
[12] Optički zvučni zapis na celuloidnoj vrpci. Garantirao je sinkronost sa slikom.

teme. Universal je 1932. izbacio film **Karla Freunda - *Mumija*** ***(The Mummy)*****, ,** sa Bellom Lugosijem u ulozi mumije. Iz Paramounta je izašao ***Dr. Yekyll i Mr. Hydea,*** **Roubena Mamouliana** (1931.) gdje je glavni glumac Frederic March dobio, prvog u povijesti, Oscara za ulogu u horor filmu. Marchova transformacija u zvijer snimana je u jednom kadru, vrlo pionirski sa specijalnim efektima.

Filmovi su bili izuzetno popularni čemu je doprinijela i žudnja za zabavom uslijed Velike depresije. Izvor prijetnje gotovo uvijek bio je nadnaravan, na koncu trijumfalno pobijeđen, a čovječanstvo sačuvano od zla. Možda kao vrsta nade i utjehe da će na kraju ipak sve biti dobro.



Uspoređujući *Draculu, Frankensteina, Dr. Jekyll i Mr. Hyde* i *Mumiju* došla sam do zaključka da je logika dramaturgije zvučne slike već tada u osnovi bila ista kao ona u većini današnjih horora. Atmosferom mistična ili strašna glazba na početku. Zloslutni huk vjetra i tugaljivo crkveno zvono u pozadini. Postojala je izvijesna fascinacija prizornim šumovima i atmosferama jer je zvuk bio novitet. U početku se uglavnom koristio na doslovan način, dijegetski kao iluzija stvarnosti. Tek pokoje zavijanje vuka u *Draculi,* zvonjava pogrebnog zvona u *Frankensteinu* te mistična glazba u *Mumiji* tabali su put daljnjem razvoju dramaturgije zvuka. Zamjetno je da su za napetost bila zadužena sredstva korištena i danas – iznenadni i glasni zvučni efekti kojih se instinktivno bojimo ili su nam odbojni i strašni kao npr. cijukanje štakora, kapanje vode, škripanje noktima i zviždanje vjetra, zavijanje vuka ili uznemireno disanje kao u *Dr. Jekyll i Mr. Hydeu* prilikom preobrazbe.

Ipak postoji nešto što znatno odudara od današnjih horor filmova, a razlog tome je tehničke prirode - ljudskom glasu kojeg u nijemom filmu naravno nije bilo, pristupalo se s posebnom pažnjom. On je postao glavni instrument zastrašivanja – najjezivije i najstrašnije bilo je odglumljeno, proizvedeno glasom; umiranje Frankensteinovog čudovišta u zapaljenom mlinu, manija dr. Frankensteina kad njegovom biću bude udahnut život, histerični arheolog u Mumiji, transformacija dr. Jekylla u zvijer. Dijalog je bio prezentan i čist, snimljen na licu mjesta, sinkrono sa slikom. Uglavnom se snimalo u studijima gdje su kontrolirani uvjeti bez

vanjske buke, a kako je zvuk bio velika novost, pridavala mu se iznimna važnost na samom setu što znači da je sektor zvuka od početka bio ključan faktor za realizaciju filma te je morao zadovoljiti sve tehničke uvjete.

Priznajem da je teško stare horor filmove gledati/slušati istim i očima/ušima kao i ondašnja publika jer sam ja od rođenja naučena na logiku i jezik zvučnog filma. Vjerujem da su ti filmovi, ondašnjoj publici, uistinu 'ulijevali' strah u kosti. Koliko god to teško bilo sebi predočiti, slutim da su ono što je izazivalo pravu jezu sigurno svi jezivi i stravični zvukovi koje ljudski glas može proizvesti. Treba posebno istaknuti činjenicu da je zvučna slika bila daleko 'siromašnija' nego ona danas, ali nipošto manje dobro promišljena i kvalitetno napravljena. Baš iz razloga navedenih ranije (da je tadašnjoj publici zvuk bio novitet) prizorni zvuk činili su zvučni efekti koji su svojom glasnoćom ili blizinom bili očekivani za čuti. Pažnja se nije pridavala šumovima iz drugog plana. Hijerarhija je bila jasna - dijalog, dramaturški važni efekti iz prvog plana, glazba. Nitko se nije bavio npr. ozvučavanjem svih koraka. Možda baš iz tog razloga su filmovi zvučali 'pročišćeno' i lako, neopterećeno zvukom.



Java se pokušala oponašati, ali nipošto učiniti stvarnijom od same sebe što je praksa na današnjem filmu . Nije bilo potrebe ozvučiti baš sve, zato što ostatak i sami možemo zamisliti ili pretpostaviti.

Glazba nije oduvijek bila glavni alat zastrašivanja, štoviše često je nije ni bilo. Za razliku od filmskih dekada koje su uslijedile, prvi zvučni horor filmovi oslanjali su se uglavnom na dijegetske zvukove uključujući pritom i dijegetsku glazbu, jer se smatralo da gledatelji neće razumjeti odakle dolazi i što znači neprizorna glazba. Međutim često na samom početku filma, točnije pod uvodnom špicom, bila je podložena neprizorna glazba kako bi gledatelja uvela u željeno stanje i atmosferu. Ona je bila ili originalna ili prearanžirana postojeća skladba klasične glazbe. Tako je u *Mumiji* pod uvodnu špicu podložena glavna tema iz baleta *Labuđe jezero* Petra Iljiča Čajkovskog, a u *Dr. Jekyll i mr. Hydeu 'Toccata i Fuga u d-molu'* Johanna Sebastiana Bacha koja zatim tako vješto prijeđe iz neprizorne u prizornu odmah nakon špice. Cijenjene iznimke su filmovi *Mumija* i *King Kong* za koje su raspisane partiture za cijeli film. ***King Kong*, Meriana C. Coopera i Ernesta B. Shoeshacka** (1933.) započelo je kada je režiser Merian Cooper zamislio divovskog majmuna koji se na vrhu najviše zgrade na svijetu bori protiv aviona. Od tog motiva razvijao je priču unazad. Film je doslovno spasio RKO od bankrota.

Ovaj film bio je pravi audio-vizualni spektakl. Kombinacija stop animacije, specijalnih vizualnih i zvučnih efekata i pionirskih ideja posebno za filmski zvuk. Zato uz ovaj film treba spomenuti dvije osobe – skladatelja Maxa Steinera i oblikovatelja zvuka Murraya Spivaka.

Max Steiner, poznat i kao '*otac filmske glazbe'*, prvi je napravio pravu malu revoluciju inspiriran Wagnerovim operama. Skladao je nedijegetsku glazbu za cijeli film i to upravo za film King Kong. Glazba je trebala poslužiti kao dramatična podloga te naglašavati i označavati svakog lika posebno. On se , uz Fritza Langa, služio tehnikom lajtmotiva koju je preuzeo iz Wagnerovih opera. Richard Wagner je svoje opere doveo na potpuno novu razinu stvorivši pojam 'scenske glazbe'. Za razliku od dotadašnje prakse gdje je glazba samo opisivala i nanovo prepričavala radnju koju gledamo, Wagner je scenskom glazbom prizore obogaćivao i davao im novo i dublje značenje- emocionalnu podlogu. Steiner je po uzoru na Wagnera glazbom posebno naglašavao akciju sinkronizirajući korake plemenskog vođe i udrace bubnjeva ('*mickeymouseing efekt'*). Legenda kaže da je sam redatelj iz vlastitog džepa platio Steinera nakon što su producenti izrazili zabrinutost zbog povećanja troškova proizvodnje.

Drugi važan čovjek, ali ne manje bitan za ovaj film i filmsku povijest je Murray Spivak, voditelj sektora zvuka u RKO studiju. Možemo reći da je on prvi oblikovatelj zvuka, jer je prvi u filmskoj povijesti osmislio, snimio i montirao zvučne efekte koji su rađeni specijalno za određeni film. Tako je, na primjer, za zvuk glasanja King Konga otišao u zoološki vrt i snimio riku lavova i režanje tigrova. Zatim ih je umontirao zajedno i reproducirao unatrag na jako sporoj brzini što je ton spustilo za oktavu pa je režanje počelo zvučati kao da pripada mnogo većoj životinji. Na koncu je takve snimke ponovno reproducirao i snimio. Za King Kongovo prepoznatljivo ljubavno mumljanje, snimio je samoga sebe kako stenje u megafon, potom je to ponovno reproducirao na maloj brzini unatrag pa uz taj zvuk dodao režanje tigra i riku lava obrnutu unatrag te ih sve postavio na odvojene kanale i miksao zajedno. Najveći izazov je bilo King Kongovo udaranje po prsima. Spivak je uz pomoć svog asistenta, Walter Elliotta, na prsima držao komad buta o koji je udarao dok je mikrofon bio na leđima. Tako je nastao moćni zvuk udaranja o prsa. Nakon ovih tajni zanata zanimljivo je znati da je strašni i veliki King Kong u svom privatno životu lutka visoka svega 56 centimetara.

Ako sada na trenutak zaboravimo 'moment zabave' horor filmova - raznolika čudovišta, laboratoriji, čudni izumi, zamišljene znanosti i neobični zvukovi – primijetit ćemo da je mjera uspješnosti horor filma njegovo umijeće da nas on zastraši. Niti jedan redatelj ne može uprizorenim užasom dosegnuti onaj užas što ga je gledatelj kadar zamisliti u svojoj glavi. Uistinu dobri horori su oni koji se više oslanjaju na sugestiju nego na 'izravni prikaz prijetnje'. Tu bi kao dobar primjer navela ***'M',* Fritza Langa** (1931.), filmsko remek djelo koje je zlo potražilo među ljudskom populacijom, doduše mnogo suptilnije od *dr Jackel i mr. Hyde*, ali zato uznemirujuće realno. Zlo skriveno na najsigurnije moguće mjesto, u središte društva, unutar nas samih. Manifestirano kao psihičke bolesti, podvojene i poremećene ličnosti.

Zvučna slika ovoga puta bila je drugačije osmišljena. Sofisticirana dramaturgija zvuka u skladu sa sofisticiranom metodom zastrašivanja i izlaganja filmske priče. Ono što je učinilo najveću razliku i napravilo jedan ogroman korak unaprijed u dramaturgiji zvuka poznato nam je bilo isključivo u kazalištu, odnosno iz opere – lajtmotiv[13]. Za film to je bila inovativna

[13] **lajtmotiv** (njem. *Leitmotiv:* vodeći motiv), glazbeni termin kojim se označava tema ili neka glazbena ideja koja kao sklop tonova predstavlja ili simbolizira neku osobu, predmet, mjesto, ideju, stanje duha ili nadnaravnu silu

ideja! Zvučnim motivom obilježiti ubojicu, a njega samog tj. njegovo lice ustvari ne prikazati. Lajtmotiv je često u offu. Takvim obilježjem ubojica postaje još veći i još gori. Napetost raste iz scene u scenu. Onda kada ga čujemo znamo da slijedi ono najgore jer 'ON' je tu, skoro opipljiv, a opet nedohvatljiv i misteriozan, jeziv. Pitamo se da li smo mi na tragu njemu ili je on na tragu nama. I sve radi tako, za filmski jezik, prikladne igre skrivača, zbog toga što onda kada trebamo vidjeti ubojicu mi ga samo čujemo. I to ne bilo što – čujemo zviždukanje, izraz veselja i bezbrižnosti, bezbrižnosti osobe koja se sprema ubiti dijete. To je jedan izuzetno jak kontrapunkt.



Elsie se igra s loptom koja nakon susreta s ubojicom padne van kadra na pod

Ovaj film pripada struji njemačkog ekspresionizma. Ekspresionizam se zanimao za ono iskonsko i nagonsko unutar nas – krik, jecaj, očaj, histeriju, maniju, depresiju. Estetika se bitno razlikovala od onoga na što je zapad bio navikao. Društvo se mijenjalo i pucalo po svim šavovima preuskog odijela koje su iskrojile tradicija i nepravedni zakon. Ljudi su bili žalosni i ozlojeđeni uslijed destrukcije i stradavanja u Prvom svjetskom ratu. Bili su i dalje u stanju šoka. A u šoku je dopušteno da se izrazi ono sirovo, često nelijepo, neugodno i neugledno. Društvo je uistinu bilo uhođeno, razoreno ratovima i patnjom. Živjelo se u strahu.

II svjetski rat - doba antagonistica

Vrijeme II svjetskog rat bilo je za ljude izuzetno teško razdoblje za život. Ne čudi da je u jeku tadašnjih zbivanja gledanost filmova znatno pala. Unatoč tome filmovi su se i dalje snimali i razvijali, samo ne u tolikoj mjeri. Film je nudio obećanje za bolje sutra i kazne zločincima. Moguće je da je zbog većinski ženske publike za vrijeme rata porasla i količina vodećih ženskih likova, antagonistica i protagonistica. Žene nisu više prikazivane tako pasivno, bile su krojačice svoje sudbine, počele su stvari uzimati u svoje ruke. Postale su misteriozne, zavodljive i opasne – fatalne žene. Moglo bi se reći da je fatalna žena tragičan lik zato što razlozi njezinih postupaka ostaju skriveni svima, čak i njoj. Njezina je ličnost tajna za muškarce, zbog čega ih ona i privlači. Ona je često inteligentna i emocionalno hladna...ustvari ničija i nedodirljiva. Jasno je da i dalje postoji fascinacija nadrealnim – bilo to ljudima, mačkama ili sotonistima, no sada u izravnom sukobu s racionalnim svijetom i stvarnim znanostima. Prije svega psihologijom. Dotadašnja vladavina Universal studija istisnuta je kada je nezavisni producent Val Lewton produkcijske kuće RKO primijetio da veliki budžet nije neophodan za zastrašivanje onda kada su dostupni talentirani glumci. Svoje režisere poticao je da izbjegavaju izravan prikaz nasilja, umjesto toga pokušao je natjerati gledatelje da si sami dočaraju slike užasa putem sugestija i aluzija kojima ih film vodi. Najznačajniji film tog vremena sigurno je ***Ljudi-mačke***, **Jacques Turner** (Cat people, 1942.). Tematski tandem mu je film ***Sedma žrtva***, **Marka Robsona** (*The seventh Victim,* 1943.). U oba filma pojavljuje se lik psihijatra koji suvremenom znanošću ne može pomoći svojim pacijenticama. U oba filma taj psihijatar nosi isto ime – dr. Louiss Judd i glumi ga Tom Conway.

Nailazimo na zanimljiv detalj u vezi filma *Cat people*. Glavni ženski lik, Irena, srpska je emigrantica. Ona sa sobom nosi mračnu tajnu, prokletsvo svojih predaka, pretvara se u mačku ukoliko je intimna s muškarcem. Postoji legenda u staroslavenskoj mitologiji koja ne govori o ženama mačkama već o ženama vučicama. Kada vučica skine svoju kožu, pokaže se da je lijepa djevojka. Sakrije li joj kakav mladić njenu kožu, ona će se za njega udati i roditi mu dijete. No napusti ga čim opet pronađe svoju kožu, a pronađe ju kad tad. Takva žena je neukrotiva.

Od neukrotive žene vučice do 'ukroćene' i precizne zvučne slike u *Cat People*. Pametna i učinkovita upotreba nelinearnih i neprizornih zvučnih efekata životinjskog uznemirenog glasanja kao izvora neugode, napetosti i straha. Od samog početka film zalazi u područje čovjekove biološki urođene sposobnosti da u zvukovima niskih frekvencija (ovdje konkretno glasanja pantere) prepoznaje izravnu opasnost. Prepoznavanje te opasnosti događa se i na svjesnoj i nesvjesnoj razini, ovisno o tome koliko, glasnoćom i jasnoćom, primjetno efekt bude postavljen unutar zvučne slike. U ovom slučaju, na podsvjesnoj razini, napetost raste iz kadra u kadar, a takav pristup odmah plijeni pažnju publike. Dakle odmah unutar prvih par kadrova prve scene dizajner brodogradnje Oliver Reed (glumi ga Kent Smith) prvi put prilazi Ireni Dubrovni (antagonisticu glumi Simone Simon), prilazi joj dok se u pozadini čuje režanje pantere, a što Oliveru i što je još važnije publici znači da Ireni treba pristupiti s velikim oprezom. Ovaj tihi zvuk može se čuti i tijekom Oliverove i Irenine interakcije samo onda kad

se govori o Ireni – motiv pantere ili mačaka ovdje se može vidjeti (ili čuti) kao indikativno ili rano otkrivanje Irenine antagonističke prirode. Unutar prvih 12 minuta filma napetost se gradi učestalim efektom uznemirene životinje da bi u konačnici svoj vrhunac dosegao u prodavaonici kućnih ljubimaca gdje sve životinje odjednom osjete strah i počnu urlikati i kreštati toliko da je ljudska komunikacija onemogućena bukom.

Drugi sjajan primjer gradacije jest poznata '**Lewton bus**' scena uhođenja, kada Irena uhodi Alice. Kako scena gradira, Irenini koraci postaju sve teži i sve puniji jeke, gotovo čudovišni, dok su Aliceini potpuno normalni i ljudski. Postaje nam jasno da je Irena grabežljivac, a Alice potencijalni plijen. Kada ona (Alice) uznemireno potrči kroz tišinu u odjeku prazne ulice, mahnito trčeći od opasnosti – nas prestravi glasna rika čudovišta koje na kraju ispadne običan gradski autobus kojemu je potrebno promijeniti ulje. Po prvi puta tadašnji gledatelj biva suočen s onime što je današnjem već postala prva asocijacija na zvuk u hororu – jump scareove. Jump scareovi su glasni i iznenadni zvuci običnih i bezopasnih predmeta, životinja ili situacija. Često im prethodi kratko ili dugo razdoblje tišine u kojem gledatelj počne očekivati opasnost, no na kraju je zapravo nema. Za vrijeme ove scene uhođenja nema nikakve prizorne ili neprizorne glazbe. Samo pusta ulica i njezina mokra jeka savršeno nas pripreme da budemo preplašeni i zaskočeni iznenadnim glasnim zvukom.

Još jednom se u filmu napetost gradira na sličan način, pomoću jeke i naglašeno glasnih koraka, u sceni na bazenu. Ovoga puta *crescendo* završava Aliceinim vrištanjem i dozivima upomoć. Akustična izobličenja koja se prirodno događaju na bazenima ovdje upotpunjuju željeni efekt.
U sceni u restoranu 'Beograd' postoji još jedan zanimljiv detalj koji naglašava Irininu egzotičnost i činjenicu da je strankinja - dijegetska tradicijska glazba iz Srbije, koja zvuči narodno, ruralno i zastarjelo, kao i Irinini mitovi i strahovi.



„Sada sam postao Smrt, uništavatelj svjetova."

Robert Oppenheimer, *citat iz Bhagavadgite*



Trinity test u Novom Meksiku

Po završetku II svjetskog rata više nikome nije bilo stalo do horora, imali su ga u stvarnom životu. Strah od atomske bombe. Tjeskoba uslijed netom završenog rata. Radioaktivnost i kemijski otrovi. Usljedilo je doba Hladnog rata. Naglasak je bio na vanjskom neprijatelju i razvoju nuklearne tehnologije.

Ruka spasa hororu dolazi od mlade publike kojoj nisu bitni razvoj priče i cjelovitost likova, već uzbuđenje i zabava. Paralelno uz nuklearnu tehnologiju razvijala se i posebna grana filmske industrije - **specijalni efekti**. Oni su omogućili rast i jačanje horor ciklusa i to vrlo uspješnih znanstveno fantastičnih horor hibrida. Neki od njih poput ***Stvar iz drugog svijeta,*** **Chrisa Nybya** (*The Thing from Another World* **,** 1951.) i ***Invazija tjelokradica,*** **Philipa Kaufmana** (*Invasion of the Body Snatchers***,** 1956.) fokusirani su na 'patriotsku' i hrabru ljudsku borbu protiv prijetnje neprijateljskih vanzemaljaca; dok su drugi poput ***Oni***, **Gordon Douglas** (*Them!,* 1954.) i ***Godzile,*** **Ishirô Honda** *(Gojira, 1954.)* odražavali širom svijeta rasprostranjen strah od smrtonosnog atomskog oružja. Na filmu se razvijaju razna čudovišta

uglavnom kao rezultat nevjerojatne mutacije postojećih oblika života. Divovski kukci mesožderi, svemirci, opasni neuspjeli eksperimenti i čudovišni reptili odlika su ovog desetljeća.

The thing from another world, **Chris Nyby** (1951.) – film o padu NLO-a u blizini vojne baze na Aljasci, a u suštini filmo o zajedništvu i očuvanju društva, svojevrsna studija društvene histerije. Pronađen je vanzemaljac koji je po svemu sudeći neprijateljski raspoložen, hrani se krvlju, razmnožava vegetativno te je jedina šansa za njegovo uništenje pokušati ga 'skuhati', jer je on ustvari 'krvožedno humanoidno povrće'. Jednostavna radnja i naizgled jednostavna logika zvučne slike. Samo na prvi pogled, jer su elementi koji grade napetost vrlo detaljno iskonstruirani i isprepleteni, a to su u prvom redu dijalog, glazba i jedan poseban zvučni efekt- isprekidani zvučni signal ('bipanje') Geigerovog brojača.

Počet ću od dijaloga i činjenice da je njegovo ispreplitanje tipično za režisera Howarda Hawksa, koji je ovdje bio u ulozi producenta. Domišljat, brz i izuzetno živ i realističan dijalog koji do samog kraja sadrži samo par pauza. Takav dijalog otkriva prisnost i složnost među likovima, njihovu povezanost izgrađenu zajedničkim suživotom i zajedničkim rješavanjem problema, jer oni se uistinu doimaju kao uigran tim. Baš zato, kada brbljanje naiđe na pauze, one postaju značajne, dramske pauze koje grade dramsku napetost. Jer ima li što strašnije od onoga kada više ne znamo što reći, kada se usredotočimo na preživljavanje, a svaki suvišan razgovor pada u drugi plan? Od vesele ekipe na početku filma postepeno uplivamo u strah i histeriju te na koncu tišinu. Sam dijalog, odnosno izgovoreni tekst iznimno je realističan, topao i začinjen laganim humorom. Odvija se u punom bogatsvu dinamike, od neobaveznog čavrljanja, zabrinutog šaputanja do jasnih i glasnih naredbi te povika i vriskova i kao takav sigurno je među glavnim nositeljima kako radnje tako i napetosti.



Rame uz rame s dijalogom sljubila se glazba - dinamična, disonantna. Skladatelj Dimitri Tiomkin u svoju partituru ubacio je jedan novi instrument – teramin što se u povijesti filma navodi kao prvo korištenje elektroničkog instrumenta u horor filmu. Radi se o instrumentu vrlo specifičnog zvuka, nalik iskrivljenom ženskom glasu - ljudski, ali i vanzemaljski, hladan, umjetan. Glazba u kojoj se smjenjuju visoki i niski tonovi onda kada u slici dođe do drame, niski podmukli basovi kada se nešto šulja i iščekuje. Vrišteći visoki u kombinaciji s niskima u disonantnim intervalima stvaraju napetost, nervozu i nepredvidljivost situacije odnosno scene. Glazba ovdje doživljava svoj vrhunac tzv. Zlatnog doba Hollywooda. Ona je sveprisutna, deskriptivna i bogato orkestrirana.

Kao zanimljiv element gradnje napetosti koristi se i zvučni efekt Geigerovog brojača. Neprijatelja ne vidimo, ali znamo da dolazi jer nam Geigerov brojač svojim 'bipanjem', brzinom i glasnoćom odaje koliko blizu se svemirsko biće nalazi i iz kojeg smjera bi trebao doći. Frekvencija 'bipanja' raste proporcionalno s rastom uzbuđenosti gledatelja. Slično kao i igrica Space Invaders – vrlo efektan i jednostavan trik korišten je u glazbi igrice. Melodija malo po malo modulira u višu, a tempo se postepeno ubrzava tjerajući nas da igramo brže, ali lošije i nepreciznije, stvarajući igraču paniku. Tzv. Space invaderi približavaju se jednakom brzinom cijelo vrijeme - prilično sporo, no mozak zbog ubrzanja melodije počinje paničariti i čini greške. Slično je i s efektom Geigerovog brojača, panika raste eksponencijalno sa svakim novim 'bipom' i onda kada čudovište napokon priđe, napetu situaciju preuzme glazba koja potpuno eskalira i postaje ekstatična, vjerno prateći i 'pojačavajući' ono što se događa u kadru.

U filmu je zanimljivo iskorištena atmosfera samog istraživačkog centra na Aljasci. Vrlo glasna i pištava rasvjetna tijela u hodnicima ulijevaju prikriveni nemir.

Krajem dekade, potraga za uzbuđenjem i strahom pogled pruža u novom smijeru – psihološkim hororima. Promjena društvenog morala i pogleda na seksualnost karakterističnog za zapadni svijet tijekom 1960-ih i 1970-ih zovemo 'seksualna revolucija'. U to doba su brojni, dotada ignorirani, prešućivani ili odbacivani oblici seksualnosti u društvu, prihvaćeni kao "normalni". Motivirani seksualnom revolucijom i novostečenom seksualnom slobodom, oslobodili su se i filmski stvaraoci dopustivši svojoj mašti da zaluta u mračne zakutke društva i seksualnosti.

Seksualna revolucija i psihopati

(ubojstvo kao zamjena za seks)

Make love, not War

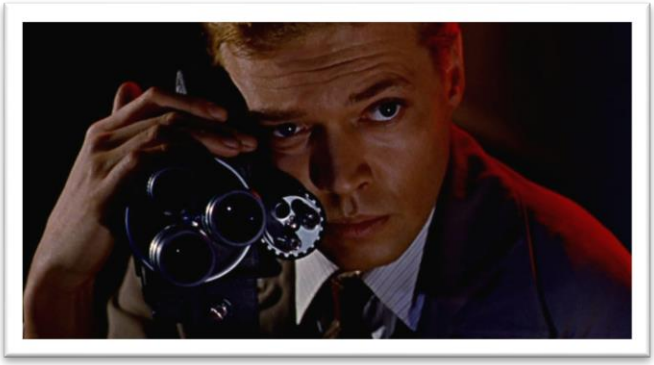
Antiratni slogan

Godine 1960. ***Voajer,*** **Michael Powell** (*Peeping Tom*) i ***Psiho***, Alfred Hitchcock (*Psycho*) tresu svijet filma i iniciraju staru-novu eru horor tematike. Čudovišta su ponovo stvarni ljudi. Ubojice. Svojoj okolini su sasvim normalni ljudi koji vode više- manje uobičajene (samačke) živote, ali samo na prvi pogled. U stvarnosti su to ljudi vođeni instinktivnom i neodoljivom potrebom za ubojstvom seksualno transgresivnih žena ili žena koje ne mogu imati. Čineći uznemirujuću poveznicu između muškog voajerizma i objektivizacije žena te onu između neodređenog rodnog identiteta i ubojstva kao zamjene za seks, ova dva filma ukazala su na vrlo uznemirujuću činjenicu – da najstrašnija čudovišta, i to dobro prikrivena, leže u nama samima. To je bio jedan od razloga zašto su kritičari tog vremena oba filma vrlo loše primili. Ljudi su bili istinski šokirani. Seksualno uznemiravanje i nasilje su i dalje bili tabu teme. Iza poznatog antiratnog slogana - *Make love, not war* stvorio se prostor za skrivanje seksualnih predatora.

Ne smijemo ne spomenuti još jedan veliki pomak u povijesti filma, sliku u boji! Odjednom sve se čini nekako ozbiljnije i stvarnije. Plastičnije. Priznajem da me po prvi puta bilo strah. Zajedno s bojom nekako su se ušuljala i gola ljudska tijela i erotika. Jer horor je bitka života i smrti - erosa i tantosa.

Peeping Tom. Film kojeg je ondašnja kritika oštro osudila i uništila do tad uspješnu karijeru britanskog režisera Michaela Powella. Bavi se idejom voajerizma, kako onog kod našeg glavnog lika tako i onog nas gledatelja. Prozor u tuđi život. Film je zanimljivo snimljen u tri pripovjedna načina:

1. Tipičan kinematografski način prikazivanja života glavnog lika kroz objektivne kadrove.



2. Subjektivni kadrovi onoga što vidi Marki ili onoga što kamera snima.



3. Kombinacija prva dva načina u scenama gdje drugi likovi gledaju Markove snimke.[14]



Skladatelj Brian Esdale napravio je sjajne partiture koje su tako dobro razdijelile, a po potrebi i povezale ova tri pripovjedna načina. Specifičnost ovog filma leži upravo u promišljanju glazba čija je glavna zadaća bila što bolje razlikovanje pripovjednih načina. Ustvari je klavir u glavnoj ulozi, kao dvije odvojene persone, koje se tu i tamo sretnu i povremeno isprepletu:

1. Kao obična solo klavirska partitura koja podsjeća na komad klasične glazbe.

2. Kao klavirska pratnja u maniri nijemog filma.

[14] Celluloid Wicker man, https://celluloidwickerman.com/2014/02/10/peeping-tom-michael-powell1960-aural-perspectives-of-murder/

Klasična glazba za 'klasičan' filmski postupak pripovijedanja kako bi se naglasila neka opća atmosfera. Prividno normalna i svakodnevna, ona je po osjećaju ipak pomaknuta jer je u sukobu s onime što gledamo. Gledamo mladog muškarca, socijalno neprilagođenog i vidno uznemirenog najnormalnijim ljudskim odnosima, posebno muško - ženskim. Gledajući ga s dozom nelagode ali i sažaljenja i pritom slušajući neutralnu klavirsku pratnju, kao gledatelji smo lagano izbačeni iz tračnica na koje smo do tad navikli - doslovnosti i prepričavanja. Ovo je nov, iznimno kreativan pristup koji otvara vrata drugim izazovima, konkretnije psihološkoj igri između zvučne slike, radnje i gledatelja. Glazbeni tretman scena ili sekvenci ispripovjedanih subjektivnim kadrovima Markove kamere koja bilježi samo sliku bivaju ono najzanimljivije. Mark ustvari snima nijemi dokumentarac, nijemi film. Za te je scene klavirska partitura pisana u maniri glazbene pratnje nijemih filmova. To je Markov film koji se odvija pred nama, direktna projekcija iz njegove kamere i njegovog uma s shizofrenom partiturom u pozadini. Nervoznom, mahnitom, bolesnom. Baš kao što je i Mark. Ona raste i gradira dok Mark ne ubije, s ubojstvom nestaje i takva klavirska pratnja.

Jednako zanimljivo je tretirana scena s filmskom glumicom u studiju. Glumica pusti glazbu s prijenosnog kazetofona/magnetofona i krene uzbuđeno plesati po sceni da bi se zagrijala za navodnu scenu koju će sa Markom potajno snimiti, dok Mark slaže opremu. Mi znamo što ju čeka, sve je jasno, ali ona je toliko dobro raspoložena, a muzika koju pusti vesela i životna da gledatelja hvata jeza. Strašan kontrapunkt njene životne radosti i Markovog bolesnog i nesretnog uma dešava se kada Mark krene u 'akciju', muzika koja je bila prizorna jednostavno se samo stiša, a polagano se ušulja shizofreni klavir, partitura iz 'Markovog filma'. On je toliko uživljen u svoje djelo da sve drugo nestaje, tu su samo on, njegova kamera i film koji **mora** snimiti. Vriska niti nema, on ostaje zabilježen u Markovoj glavi, a gledatelju predočen kao snimka tisuće vriskova koje je Markov otac snimio radeći psihološke eksperimente na Marku. Ta zaokruženost i promišljenost dramaturgije glazbe ovaj film uistinu čini majstorskim uratkom. U ovom slučaju, glazba je bila presudni element.

Kada pomislimo na horor glazbu, jedna od prvih asocijacija zasigurno je glazba iz filma *Psycho* za poznatu scenu pod tušem koju je Bernard Herrmann skladao za film. Ta muzika prerasla je sam film i transcendirala u audio simbol neposredne opasnosti i ubojstva za sve generacije koje su uslijedile. Svoj uspjeh duguje baš emocionalnom efektu koji nelinearni zvuk ima na čovjeka. Iznenadni, glasni, disonantni tonovi vrište umjesto same nesretnice. Užasnuti smo brutalnim prizorom ubojstva i krvi koja se slijeva i čini nam se kao da smo stvarno čuli njene vriskove, no to je deskriptivna i nelinearna filmska glazba. Međutim, više me zanima upotreba zvuka odnosno zvuka u kombinaciji s tišinom koji su puno izraženiji u drugom Hitchcockovom filmu – ***Ptice,*** (*The Birds,* 1963.). Konzultant za zvuk Bernard Herrmann, skladatelj koji je skladao i glazbu za Psycho pomogao je u smišljanju zvučne slike u kojoj nije uopće bilo glazbe. Upravo u tome leži posebnost ovog filma - u činjenici da zvučna slika ne sadrži filmsku glazbu, već samo dijegetske zvučne efekte i dijalog. Umjesto oslanjanja na glazbu kao sredstvo za 'podizanje' horora, Hitchcock se oslonio na skladateljev osjećaj za dinamiku kako bi iskonstruirao tok, formu i sadržaj neobično utjecajnog prizornog zvuka ptičjeg glasanja. Zbog Hitchcockove radoznalosti po pitanju nove filmske tehnologije otišao je, zajedno sa Herrmannom, u Berlin pogledati novi izum Remia Glassmanna.

Glassmann je izumio nešto što bi se danas smatralo ranim '*samplerom*[15]'. Taj uređaj je mogao primiti zvučni zapis i prenijeti ga u klavijaturu te na taj način modulirati u glazbene tipke i note. Uređaj koji je doslovno sagradio most između zvučnog efekta i muzike. U prijevodu to bi značilo da je dizajner zvuka imao tu mogućnost da svakom efektu ptičjeg glasanja zasebno regulira visinu tona te time na jedan način orkestrira buku točno kako želi. Naprimjer korištenjem istog efekta, ali u disonantnim intervalima[16] poput sekundi i kvarti, detaljno skladajući životinjske krikove. Ljudski mozak, kao što sam već ranije navela, takve zvukove (nelinearne zvukove) prima i obrađuje s posebnom pažnjom te oni direktno uječu na psihofizičko stanje gledatelja, ubrzavajući mu tlak i pripremajući ga na potencijalni bijeg. Spašavanje života. Napadi ptica zvuče kao navala buke, ali dobro iskoordinirane i isplanirane buke. Umjesto gudačkog crescenda u scenama napada, na Bodega bay i njegove stanovnike obrušavaju se glasanje i krikovi ptica, lepet krila i klepetanje kljunova. Obrušavaju se i napadaju u visokim i 'oštrim' frekvencijama, disnonantnim intervalima i nepravilnom ritmu i dinamici ostavljajući gledatelja u užasu slično kao s glazbom u sceni pod tušem (Psycho).[17] Histerija. Potpuna histerija i preplavljenost grozomornim zvukovima. Dobro razumijevanje čovjekove psihe i psihoakustike osigurale su istinski užas u kino dvoranama, a lako moguće potencirale ornitofobiju kod pokojeg gledatelja.



Koliko god da je užasna buka koju proizvode ptice, možda je još strašnija sama tišina. Iščekivanje idućeg napada. Mi ne znamo kad će se taj napad dogoditi i zato smo napeti, osluškujemo i čekamo. Naivno mislimo da smo spremni na ono najgore, ali ptice svaki put navaljuju još agresivnije, još užasnije. Takva kombinacija tišine i zvuka, odnosno tišine i buke jasno daje do znanja kako se treba bojati tišine.

[15] (engl.), elektronički ili digitalni glazbeni instrument koji za generiranje zvuka koristi snimljene zvučne zapise; https://en.wikipedia.org/wiki/Sampler_(musical_instrument)

[16] Inteval (latinski *intervallum*) – U glazbi, razmak između dvaju tonova različite visine, a koji mogu zvučati istodobno ili slijediti jedan za drugim. http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27673

[17] CELLULOID WICKER MAN, Adam Scovell, Sounds of The Birds (1963) – Alfred Hitchcock. https://celluloidwickerman.com/2014/09/04/sounds-of-the-birds-1963-alfred-hitchcock/

Filmska tišina nekada može poslužiti bolje od bilo kakvog užasa. Slično kao i izbjegavanje direktnog prikazivanja 'čudovišta' – mozak počinje raditi 'sto na sat' popunjavajući informacijske rupe i smišljajući scenarij daleko gori od onog koji će se uopće dogoditi. Manjak informacija stvara napetost jer smo radi dosadašnjeg filmskog iskustva, skloni očekivati skori dinamički kontrast koji će nas šokirati. Takve tišine mogu biti korisne i kako bi gledatelja dezorijentirale. Ne znamo iz kojeg smjera prijeti opasnost. Tišina na filmu je dualne prirode – kao olakšanje odmah nakon strašnog prizora i jezivih zvukova, ili kao intenzivna napetost dok čekamo idući užas. Ta napetost može biti toliko nelagodna da jedva čekamo da napokon nešto iskoči i konačno nas prestraši. To je igranje skrivača. Igranje s gledateljevim živcima. Napinjemo čula, pretražujemo zvučni prostor i iščekujemo. Predani smo na milost i nemilost tvorcima filma. Jer ponekad je slika jača od tisuću riječi. Odnosno, treba pametno odvagnuti da li su bogata zvučna pozadina, filmska glazba ili vrištanje uvijek najjače sredstvo postizanja stresa kod gledatelja ili je to izostanak svega navedenog. Jednostavna tišina. Od nje se ne može pobjeći.

Od izolacijskog utjecaja tišine nije mogla pobjeći ni Rosemary u filmu ***Rosemaryna beba,*** **Romana Polanskyog** (*Rosemary's baby,* 1968.). Sluteća i klaustrofobična atmosfera filma izgrađena baš tišinom i ambijentalnim tihim zvukovima poput otkucavanja sata ili jedva zamjetnim fragmentima razgovora susjeda koje čujemo kroza zid. Ti razgovori čine dijelove slagalice koja se malo po malo slaže do samog kraja filma kada ju shvatimo u cijelosti. Posebna je scena Rosemaryne noćne more. U početku je tretirana tišinom uz Rosemaryno disanje i otkucaje sata. Zatim u san postepeno ulaze fragmenti razgovora, neprizorna glazba koja podsjeća na sakralnu demonsku, a sve se to miješa s uzvicima dozivanja sotone. Kroz gradaciju dinamike, iz tišine i dezorijentiranosti prešli smo u najgoru noćnu moru i Rosemaryn zaključak: „*Ovo je stvarno! Ovo se stvarno događa!*".

Zanimljivo je kako je glavna tema, *Rosemary's Lullaby* zaokružila cijeli film. Kada se pojavi, nježna je i nevina, a na samom kraju ista skladba u drugom kontekstu postaje gruba i demonska.

Iste godine izlazi i ***Noć živih mrtvaca,*** **Georga A. Romera** (*Night of the Living Dead,* 1968.***).*** Film sadrži prilično eksplicitne prizore poput komadanja tijela, ispadanja organa i ljudske golotinje te nas uvodi u novu eru horor filmova - filmova o *'koljačima'*, takozvanim *'slasher moves'*.

Koljači/slasher movies



Sedamdesetih godina prošlog stoljeća izuzetno popularni postali su filmovi o serijskim ubojicama. *Koljačima* kojima je ubojstvo potreba i gušt, kod njih nema kajanja. Takvi filmovi su produkcijski jednostavniji i jeftiniji, ne zahtijevaju čudovišta. Odjednom horori postaju B-filmovi. Radi ih se jako mnogo, kvaliteta više nije toliko bitna. Cenzura je iščezla, a žanr izgubio svoju nevinost ocrtavajući stanje društva koje više nikad neće biti isto. Šezdesete godine podigle su ljestvicu groze visoko, a ona je u sedamdesetima prirodno nastavila rasti dalje. Pitanje je koliko mi možemo podnijeti? Prizori sakaćenja, krvi, iznutrica, silovanja, vršnjačkog nasilja u školama, mučenja životinja i zlostavljanje djece postali su filmska svakodnevica. Zanimljivo je primijetiti kako je okrutnost često usmjerena prema fizički ili psihički 'slabijim' bićima – invalidima, ženama, adolescentima, djeci i životinjama. Moguće je da je stanovništvo SAD-a već bilo naviklo i vjerojatno otupilo na nasilje tokom Vijetnamskog rata. Treba napomenuti i da je izumom Dolby Stereo audio sistema 1975[18] promijenjeno i tretiranje filmskog zvuka te se s koncentracije na dijalog prešlo u 'osluškivanje filmskog prostora' koji je sada postao doista prostran i detaljno ispunjen.

Skaldatelj John Williams skladao je 1975. godine, danas svima prepoznatljivu temu 'morskog psa' za film ***Ralje***, **Stevena Spilberga** (*Jaws*)**.** Temu čine samo 2 tona koja se izmjenjuju u pravilnom ritmu, ugavnom ubrzavajući kako se približava i opasnost – morski pas. Sviraju je duboki gudači (violončela i kontrabasi) te nas svojim niskim frekvencijama i gustim zvukom potiču da mislimo kako je taj morski pas ogroman, dok nas visoki puhači i udaraljkaši svojim naglim 'vriskovima' uznemiravaju i podsjećaju na vriskove žrtava ili nas samih, ako nas čudovišni morski pas dohvati. Glazba se pojavljuje u scenama na moru često

[18] Tvrtka Dolby Laboratories uvela je 1970-ih u kinodvorane sustav *Surround Sound* (prostorni zvuk) za prikazivanje filmova u kojima se osjeća gibanje izvora zvuka u različitim smjerovima. Iz toga se sustava razvilo tzv. *kućno kino,*koje je imalo pet zvučnika. U analognom sustavu *Dolby Pro Logic* dekoder pretvara dvokanalnu stereosnimku u peterokanalnu radi dobivanja prostornoga zvuka kod analogne televizije i videosnimki, a u sustavu *Dolby Digital* digitalni procesor pretvara dvokanalnu stereosnimku u višekanalnu radi dobivanja prostornoga zvuka kod DVD-a i digitalne televizije. Hrvatska Enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58026

stvarajući lažnu uzbunu, poput Pavlovljevog refleksa, publika se priprema na scene krvoprolića čak onda i kada se ne dogodi ništa. Napetost je ostvarena prisilno, glazba zavarava.

Sličan pristup vidimo i u kultnom '***Halloweenu***' **Johna Carpentere (1978.)** gdje je glazba ili njen izostanak glavni razlog za paniku. Skladao ju je i izveo sam Carpenter na sintisajzeru. Riječ je o minimalističkom pristupu zvučnoj slici s idejom – manje je više pa ista minimalistička odlika krasi i glazbu. Osim same glazbe ulogu igra i zvučni efekt disanja (ubojice), onda kada je riječ o subjektivnim ili polusubjektivnim kadrovima ubojice.

Mogućnosti koje pruža sintisajzer donose novu dimenziju u SF i horor žanru. Njegov nezemaljski, distanciran, sintetički zvuk savršeno je oruđe za eksperimentiranje, ali i za emocionalno distanciranje samih gledatelja. Jer kad bi suosjećali sa svakim od ubijenih likova, film ne bi mogli odgledati do kraja. Emocionalna distanciranost od onoga što se prikazuje, dizanje adrenalina i održavanje gledatelja na rubu bio je univerzalni recept. Puls glazba u Halloweenu, odnosno tempo i ritam odgovaraju i podsjećaju na uzbuđeno kucanje srca, a poznato je da ljudska srca imaju tendenciju kucati u ritmu sa svojom okolinom. Nagli izostanci odnosno pauze u glazbi, ili nagli počeci taj ustaljeni ritam prekidaju i šokiraju, pridonoseći pobuđenom stanju neizvjesnosti. U tom stanju lako i brzo reagiramo na sve pa nas iznenadni prekidi ili počeci automatski prestraše. U pitanju su tzv. '*jump scareovi*'. Jednostavan, ali efikasan trik u kojem je gledatelj žrtva vlastite psihe, odnosno reakcije uma i tijela na takvu vrstu iznenadnog podražaja. Ubojica je tu negdje, naravno ne znamo gdje, ali svakog trena može iskočiti, glazba nam to dodatno podebljava i sugerira naglim promjenama u dinamici. Čini nas sumnjičavima, ničemu više ne možemo vjerovati, na rubu smo kroz cijeli film. Takav pristup i mene osobno čini nervoznom (što je dakako poanta) i razlog je što sam godinama odbijala gledati horor filmove. Suptilnosti je nestalo, nema više ni slagalice straha odnosno sakupljanja fragmenata informacija kroz film koje onda završnicu čine posebno strašnom (npr. *Cat People*, 1942. i *Rosemary's baby*, 1968.) U ovakvoj vrsti filma, čula su napregnuta cijelo vrijeme, dok je mozak ustvari 'na paši' jer je riječ o filmovima iz kalupa, s uobičajenim tijekom radnje. Filmovi: ***Strava u Ulici Brijestova,*** **Wesa Cravena** *(Nightmare on Elm street, 1984.)* i ***Teksaški masakr motornom pilom,*** **Tobea Hoopera** pa čak i ***Alien*** osmišljeni su po sličnom principu.

Texas Chainsaw massacre, **Tobea Hoopera** (1974.) s dizajnom zvuka ide korak dalje korištenjem tzv. *musique concrète*[19]. Ističe se čistom radiofonijom na početku. Od izuzetno uznemirujućih efekata konstruira se psihopatska atmosfera (poput filma *The Birds*). 'Rapsodija strave' - zapomaganje životinja, posebno svinja i kokoši, zujajnje rojeva kukaca, škripanje, lupanje i struganje metala, uz glazbu i motornu pilu popunjavaju cijeli frekvencijski spektar zvučne slike. Ako k tome još pridodamo i istinski strastveno vrištanje i zapomaganje

[19] **konkretna glazba** (franc. *musique concrète*), vrsta elektroakustičke glazbe koju je 1948. utemeljio francuski skladatelj, teoretičar i pedagog P. Schaeffer pri Grupi za glazbena istraživanja (GRM) na Francuskom radiju u Parizu. Osnovno je načelo konkretne glazbe u naravi same građe i njezine elaboracije: to su konkretni zvukovi i šumovi koji se snimaju na neki nosač zvuka i potom obrađuju određenim električnim i elektroakustičkim postupcima. Sam je Schaeffer u svojim teorijskim radovima temeljito obrazložio načela konkretne glazbe. Bliski Schaefferov suradnik bio je i hrvatski skladatelj I. Malec. Hrvatska Enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32833

ljudskih protagonista dolazimo do zaključka da se radi o savršeno 'odvratno' oblikovanoj zvučnoj slici.

Ovakva vrsta naturalističkog prikazivanja raznih činova mučenja prilično je odbojna. Ne tvrdim da su ovakvi filmovi manje vrijedni, oni imaju svoju vrlo vjernu publiku, samo izražavam osobno mišljene kako je u njima nasilje često samo sebi svrhom jer uglavnom nemaju nikakvu dublju priču. Dijalozi su površni i često besramno naivni, likovi emocionalno nepovezani, a radnja bez čvrste unutrašnje logike. Cilj ovakvih filmova je zadovoljiti nekakvu emocionalnu rupu - otuđenje, koje se otvorilo među mlađom populacijom, otupljenje na nasilje i mržnju. Prizori filmskog nasilja kao da svoj put ruju sve dublje u potrazi za još više okrutnosti. Ustvari slasher hororima nema kraja, uistinu je pitanje koliko pojedinac može izdržati i koliko daleko će ići istraživati taj podžanr. Mislim da bih išla tako daleko i usporedila slasher horore sa porno filmovima - najbitnije je da se 'vidi što više mesa'. Stari Rimljani su također uživali gledajući borbe gladijatora, a bogme i u orgijanju. Možda je riječ o univerzalnoj ljudskoj pojavi, ne nekoj vezanoj isključivo za moderno društvo.

Zanimljiv primjer, što se glazbe tiče, zasigurno je ***Pretkazanje*****, Richarda Donnera** (*The Omen,* 1976.). Filmski zvuk oslanja se na realnost cijele situacije kako bi se stvorila napetost. Glazbu za film skladao je Jerry Goldsmith. Glazbeni broj *Ave Satani* – glavna je glazbena tema filma. Skladana je po uzoru na gregorijanski koral, s tekstom na latinskom jeziku. Uz glazbu definitivno najnadrealnije je dijabolično glasanje agresivnog psa, dječakovog zaštitnika.

Opet se vraćamo na važnost tišine i dinamičkog kontrasta filmom ***Alien*****, Ridleyja Scotta (1979.)**. Unutrašnjost broda nasuprot svemiru i nepoznatom planetu. Tišina i prostranstvo samog svemirskog broda straše nas jer su mjesto za skrivanje *aliena*. Specijalni zvučni efekti unutrašnjosti broda u suprotnosti s organskim zvukovima koje proizvode ljudi i mačka naznačavaju otuđenje, izolaciju i klaustrofobiju. Jedini izlaz je SVEMIR, a svemir je SMRT. Oštri rezovi iz sigurnosti broda na surovost svemira, posebno na vjetroviti planet. Odmah u početku nam je vrlo jasno koliko je krhka pozicija glavnih likova, unatoč 'robusnosti' broda. Interakcija s vanjskim okolišem stvara nelagodu u gledatelju, ne želimo da silaze s rute, ne želimo da se spuštaju na nepoznati planet i ustvari uopće ne želimo da pomognu i unesu ranjenog astronauta. No jednom kada se to desi i kada je dio tog neprijateljskog svemira unešen unutra, rađa se spoznaja da su prijašnja tišina i mirnoća svemirskog broda samo naivan privid sigurnosti jednog velikog kaveza, a sada i 'igrališta' za 'čudovište'.



Simfonijski orkestrirana filmska glazba pažljivo prati i dočarava atmosferu filma. Atmosfera uistinu i jest klaustrofobična. Bez ikakve refleksije zvuka, s puno svakojakih zujanja, škljocanja, bipanja, kliktanja i inih sličnih efekata. Kontrast postoji i unutar samog broda –

prostor namijenjen za ljude, bijele boje, obložen plastikom, suh, bez odjeka. Međuprostori – prostorije, tuneli i hangari koji su obloženi metalom, tamni, nepregledni, vlažni (efekt kapanja) i obrađeni jekom. To je velik i nepregledan prostor. Svemir unutar svemira. Zanimljivo je korišten uređaj za praćenje koji zvučnim signalom oglašava, ovisno o učestalosti bipanja, daje do znanja koliko je meta blizu. To je vrlo sličan postupak kao i u filmu *The thing from another world*, gdje nam Geigerov brojač ukazuje na blizinu izvanzemaljca. Učestalost bipanja se povećava, znamo da je *alien* sve bliže, u ovom slučaju na ekranu. Mi vidimo kretanje točkice koja simbolizira njega, ali likovi ne znaju gdje je točno, od kud će iskočiti, a ne znamo ni mi, prilično jezivo.

Sa Halloweenom se dogodio izvjestan pomak, čudovišta su iz susjedstva odjednom doselila u našu obitelj. Više nigdje nismo bili sigurni. Obiteljsko nasilje i alkoholizam postali su globalni problem. Prema kultnom romanu Stevena Kinga snimljen je 1980. godine istoimeni film ***Isijavanje,*** pod režijskom palicom **Stanleya Kubricka** (*The Shining* ***).*** Korištenjem zvuka Kubrick manipulira, plaši i uznemiruje publiku tijekom cijelog trajanja filma te nam dokazuje koliko učinkovit i ključan dizajn zvuka može biti. Ovaj film bi bez zvuka bio nešto sasvim drugo.

Odmah na početku, zloslutni i teški basevi na totalima te zatim jeziva duholika muzika prošarana visokim zapomagajućim tonovima (kod kadrova hotela) jasno daju do znanja da se radi o hororu i da je sve vezano za to mjesto zloslutno. Glazbu su skladale Wendy Carlos i Rachel Elkind. Glazba mikrotonalnim glisandima daje senzaciju propadanja, beztežinskog stanja, kao da likovi nemaju kontrolu nad onime što se zbiva, nad svojom sudbinom. Hotel je svojevrsni labirint, biće za sebe i crna rupa koja siše život svojim stanarima.
Kubrick se za razliku od mnogih režisera svog vremena nije libio koristiti neoriginalnu filmsku glazbu umjesto ili u kombinaciji s originalnom filmskom. Imao je vrlo široko znanje o klasičnoj glazbi. Ta činjenica vidljiva je u njegovim ostalim filmskim ostvarenjima poput ***Paklene naranče*** (*Clockwork Orange*), ***2001.: Odiseje u svemiru*** (*2001: A Space Odyssey*) i ***Oči širom zatvorene*** (*Eyes Wide Shut*) gdje je koristio skladbe Beethovena, Straussa, Rossinija, Ligetija itd. U *Isijavanju* se poslužio glazbom mađarskog skladatelja *Béle Bartóka*, konkretno skladbom '*Music for Strings, Percussion and Celeste'* koja je na špici sa zaslugama za glazbu bila navedena iznad same originalne filmske. Uz Bélu Bartóka, tu su i skladbe skladatelja avangardne glazbe, režiserovi suvremenici, Krzysztof Penderecki i György Ligeti. Sinhronost između ovih kompliciranih skladbi i radnje koja se u slici odvija bila je, za to vrijeme, bez presedana.[20] Posebno bih naglasila scenu u kojoj Jack i Danny po prvi puta ozbiljno razgovaraju, a u kojoj je, da bi naglasio njezinu uznemirujuću prirodu, podložio dio Bartokove skladbe za timpan. Taj glazbeni odlomak je tako dobro ' sjeo' kao da je pisan za tu scenu te postiže efekt prijeteće grmljavine koja kontrira Jackovoj tvrdnji kako nikada ne bi naudio Dannyju i Wendy.

[20] **HOPE LIES AT 24 FRAMES PER SECOND, THE SOUND OF THE SHINING,**
Brendan Finan; **https://hopeliesat24framespersecond.wordpress.com/2011/06/13/the-sound-of-the-shining/**





Možda najpoznatija scena iz filma, ona kada Danny vozi triciklom, zbog karakterističnosti i pamtljivosti zvučne slike, mogla bi biti smatrana i dijelom filmske glazbe. Jukstapozicija kontrastnih efekata koji tricikl proizvodi ovisno o podlozi preko koje vozi (parketu u izmjeni s tepisima) stvara osjećaj nelagode i napetosti. Zvuk je dinamički i ritmički disonantan, a radi se o isključivo dijegetskim zvucima (kotači na raznim podlogama + pedale) čiji nepredvidivi skokovi u dinamici zvučne slike čine osnovni izvor napetosti ove scene. Nešto tako nevino kao dječja igra ledi nam krv u žilama.
Prostranost hotela, napuštenost i raspored poput labirinta tjeraju nas da vjerujemo kako je hotel biće za sebe, zlo čudovište koje sve promatra i polako se sprema za napad. Sličan motiv-izolacija u prevelikoj kući, zloslutna dječja igra i dijete koje je drugačije postoji u filmu *The Omen* (Richard Donner, 1976.) kada mali Damien svojim triciklom u igri sruši majku koja je stajala na stolici i zalijevala cvijeće.
Posebna pažnja pridana je izolacija likova kako od vanjskog svijeta tako i međusobnoj, jednima od drugih. Veličina praznog hotela dočarana je ambijentalnim jekama posebno pomoću tihih zvukova kao što je npr. ping pong loptica kojom se igra Jack. Čini se kako od samog početka među likovima postoji taj prazan prostor. Bilo da je naglašen dramskim pauzama kao u sceni s pedijatricom ili kasnije jekama u hotelu. Instinktivno nam je jasno da oni tamo ne bi trebali biti...

Uz ove nove grozomorne teme u 70tima se lagano počinju pojavljivati poznati likovi i naslovi s početka povijesti filma. Godine 1976. izašao je novi King Kong. Ovog puta puno više antropomorfiziran, manje životinjski i puno manje zvijerski kao što je to bio davne 1933. Zanimljivo je vidjeti novo filmsko ruho i primijetiti kako je tehnologija omogućila puno toga, dok srž ostaje ista. Potreba da se čovjeka u kontekstu horora zastraši. 80te su prošle u sličnom znaku kao i plodne 70te, s puno krvi i 'klanja'. Tek devedesete ponovo donose nešto novo.



„All good things to those who wait.“

Hannibal Lector, Silence of The Lambs

Režiser Jonathan Demm napokon je, 1991. godine, filmom ***Kad jaganjci utihnu*** (*The Silence of the Lambs),* stao na kraj zasićenju žanrom i klišeiziranim pričama po špranci koje se dogodilo tokom 80-ih godina. Udahnuo je tematsku svježinu i započeo novi ciklus filmova inspiriranim serijskim ubojicama. Ovog puta riječ je o kreativnim i karizmatičnim ubojicama s principom/karakterom i porukom. Oni u svojim djelima uživaju gotovo gurmanski, brinući oko estetike i ideje koja iza ubojstva stoji, stvarajući od ubojstva svojevrsnu konceptualnu 'umjetnost'.

Film ***The Silence of the Lambs*** kao misao vodilju uzima FBI profiliranje zločinaca. Isto se 70-ih počelo redovno koristiti za lakše pronalaženje kriminalaca i efikasnije rješavanje slučajeva koji su postajali 'trakavice'. Iz FBI profiliranja šira javnost, zajedno s filmskim režiserima, stekla je direktan uvid u funkcioniranje kriminalnih umova. Najviše nas straši ono što se u takvom umu skriva. Ta strava u *The Silence of the Lambs* izlazi van kroz razgovore Hanibala Lectora i mlade FBI pripravnice Clarice Starling. Dijalog i ono što se kroz njega otkriva je jeziv. Urlikanje, psovke zatvorenika i njihova vulgarnost uznemiravajući su elementi. Zastrašujuća je i glazba, skladana po uzoru na klasičnu europsku glazbu, koja je teška i tmurna od velike koncentracije dubokih gudača. Ulogu Lectora Hanibala tumačio je Anthony Hopkins ostavši trajno obilježen kao glumac za uloge psihopata i čudaka. Već iduće godine, 1992. igrao je, doduše malo normalnijeg, ali i dalje osobenog doktora Van Helsingija u novoj adaptaciji *Dracule*. **S**a Garyjem Oldmanom, Winonom Ryder, Keeanu Reevesom i već spomenutim Anthony Hopkinsom u glavnim ulogama, ***Drakula*** **Francisa Forda Coppole** (*Bram Stocker's Dracula),* izazvao je oduševljenje publike i pokazao da dobra stara gotika nikada ne može postati dosadna. Film je dobio Oscara za kostime, make-up i najbolji zvuk. Jim Mc Kee radio je specijalne zvučne efekte, a Tom C. McCarthy dobitnik je Oscara za montažu zvuka. Glazbu je skladao Wojciech Kilar. Iako obiluje mnoštvom raznih zvukova, film nastoji biti realan u zvučnoj slici. Dijalozi u filmu složeni su po uzoru na starog Draculu - sa stranim jezikom i neobičnim naglascima. Jecanje i krici grofa Dracule su grleni i

neočekivani. Naglih su dinamičkih skokova i velikog raspona. Gary Oldman je čak unajmio pjevačicu kako bi mu pomogla da glas spusti za oktavu niže jer je smatrao da bi ta kvaliteta pomogla 'njegovom' grofu Drakuli dati jezovitiju kvalitetu.

Dizajner zvuka Ren Klyce, tokom svojih studentskih dana upoznao se s dijelima avangardnog skladatelja Alvina Luciera[21] i fascinirao skladbom *I am sitting in a room* . Ista ta skladba postala mu je izvor inspiracije za oblikovanje zvučne slike u filmu ***Sedam*** **David Fincher** (*Se7en*, 1995.). Fincher je tražio da se derutnost građevina, a posebno stambenih zgrada doživi kao ugnjetavače svojih stanara. Buka prometa izvana, žamor i svađe susjeda koji se čuju kroz zidove. Ne postoji mjesto sigurnosti i mira čak niti u vlastitom domu. Demonizacija velikih gradova i društva. Izolacija koja je rezultat utopljenosti u masi naglašena je zvukom i slikom. Mi rijetko kad u filmu vidimo druge ljude osim likova oko kojih se vrti radnja, ali ih zato posvuda čujemo, kao prolaznike na ulici, kolege iz drugog ureda ili susjede koji se svađaju. Fincher i Klyce angažirali su posebne glumce s kojima su odlazili snimati dijaloge i svađe na raznim lokacijama. Zatim bi Klyce, nakon što bi smontirao najbolje takeove te iste reproducirao i iznova snimao (po uzoru na Luciera) u raznim prostorima koji su akustički odgovarali prostorima u filmu. Snimao ih je u različitim udaljenostima od mikrofona kako bi kasnije mogao birati i kombinirati najbolji rezultat. Potonju tehniku posebno su koristili za dijegetsku muziku kao npr. u 'javnoj kući' kako bi dobili osjećaj stvarnosti i klaustrofobije izazvane akustikom.[22] Depresivna gradska atmosfera naglašena je uvijek prisutnim zvukovima koji asociraju na vlagu i trulež, bilo da je riječ o atmosferi kiše, o kapanju vode iz slavine, zvuku vode u infrastrukturi i cjevovodu zgrade...

Zvučna slika je sušta suprotnost onoj iz 30-ih i 40-ih godina, hiperrealistična je. Stvari i radnje koje u stvarnom život ne čujemo čuju se naglašeno jasno – poput uzimanja i odlaganja predmeta, šuštanja odjeće itd. Zvučna slika je toliko preopterećena detaljima da se i gledatelj lako uvuče u podražajima punu i iscrpljujuću svakodnevicu glavnih likova. Nema odmora i nema stajanja dok god je ubojica na slobodi.

---

[21] "Američki skladatelj i izvođač **Alvin Lucier** (*1931.) svakako je jedna od najznačajnijih i najutjecajnijih ličnosti eksperimentalne glazbe. Bio je začetnik odnosno pionir na mnogim područjima glazbene kompozicije, izvedbe i zvučnih instalacija, uključujući istraživanja i upotrebu moždanih valova, akustike prostora , kao i prirodnih karakteristika zvučnih valova u glazbenim djelima. Kao istraživač akustičkog fenomena i slušne percepcije u većini svojih djela bavio se istraživanjem fizikalnosti zvuka, frekvencija prostora, kao i prijenosa zvuka putem fizičkog medija. Zajedno s Robertom Ashleyjem, Davidom Behrmanom i Gordonom Mummom bio je član utjecajne skupine Sonic Arts Union, a od sedamdesetih godina predaje na Sveučilištu Wesleyan. Nekoliko se njegovih djela smatra "klasicima" suvremene glazbe i ključnim djelima eksperimentalne glazbe: *Music for Solo Performer* (1965.), *Vespers* (1968.), *Music on a long thin wire*(1977.), kao i *I am sitting in a room* kojime je Lucier još 1969. godine započeo akustičko istraživanje rezonantnih frekvencija prostora i njihovu upotrebu u muzičkom djelu. Ovo potonje jest vjerojatno i njegovo najpoznatije djelo u kojem Lucier snima sebe kako izgovara tekst, zatim reproducira i istovremeno snima snimku u određenom prostoru. Novu snimku ponovno reproducira snimajući reprodukciju, nakon čega isti proces ponavlja određeni broj puta. Koristeći frekvencije prostora u kojemu izvodi djelo Lucier ovim postupkom dekonstruira narativni sadržaj izgovorenog teksta stvarajući muzičko djelo u kojemu na kraju ostaje prepoznatljiv eventualno ritam prvog izgovaranja teksta."; http://izlog2015.sczg.hr/2015/04/27/alvin-lucier-i-am-sitting-in-a-room-farszky-gagic-gligo-labos/

[22] **Designing sound,** An introduction to Alvin Lucier – and his impact on the sound of Se7en, Peter Albrechtsen; http://designingsound.org/2013/08/08/an-introduction-to-alvin-lucier-and-his-impact-on-the-sound-of-se7en/

1. Vještice

U nizu okultnih filmova poput *Rosemary's baby*, *The Omen* i *Exorcista* te dodatno potaknute povratkom *Dracule* na kinoplatna, fascinaciju preuzimaju **vještice.** Fascinacija vješticama, vračarama, iscjeliteljicama i čarobnicama seže u daleku prošlost. S vremenom se njihov status znatno mijenjao što je vidljivo kroz narodnu predaju i bajke. U mračnom srednjem vijeku Crkva je bjesomučno progonila žene u svojoj sadističkoj fikcionalnoj borbi s vješticama. Sve do današnjih dana znanstvenici nisu u potpunosti suglasni oko determiniranja jedinstvenog uzroka društvenog ludila povezanog s progonom vještica. Ali jedno je sigurno- nemogućnošću obrazovanja i uskraćivanjem intelektualnog napredovanja žene su plaćale svoj danak te bivale proglašene inferiornim bićima. Upravo takvi stavovi o neobjašnjivom i nečistom ženskom tijelu, njezinom slabom i stupidnom intelektu isprovocirali su jedan od najvećih zločina u ljudskoj povijesti – lov na vještice. Od najranijih dana lova na vještice postojalo je neizgovoreno pravilo da su vještice ženskog roda, premda je bilo i muških nesretnika/vještaca. Zanimljivo je primijetiti da su najčešća meta bile upravo žene koje su posjedovale posebna znanja i vještine – 'travarice' i babice. Vještica dakako ne prestaje intrigirati ni dan danas iako mnogo banalnije. Kao inspiracija za pričanje strašnih priča oko kakve logorske vatre, ili pak na filmskom platnu u mraku projekcijske dvorane. Njene tajne moći ostaju nam zauvijek skrivene i prepuštene na volju našoj maštи. U filmu su posebno mjesto našle u horor žanru gdje su uglavnom izrazito negativni likovi - zle vještice.



Režiserski dvojac **Daniel Myrick** i **Eduardo Sanchez** su se, vrlo vjerojatno motivirani nedostatkom budžeta, odrekli eksplicitnog prikazivanja užasa (konkretno vještice) i umjesto toga, poput horor-majstora iz klasičnog razdoblja, posvetili isključivo stvaranju jezovite atmosfere, znajući da je gledateljeva mašta daleko kreativnija od bilo kakvih specijalnih efekata i hektolitara krvi. Par diskretnih naznaka iz lokalnih legendi i mračne povijesti mjesta na samom početku te banalno, ali uvijek uznemirujuće šumsko okruženje - sve to dovoljno je da gledatelj, baš poput junaka filma, u svojoj glavi doživi najgrozomornije moguće vizije. Gledatelju je prepušteno da se plaši isključivo nepoznatog. Riječ je o tzv. *found footage* tehnici i filmu ***Projekt Vještica iz Blaira,*** (*Blair witch project,* 1999.).

Sniman je specifičnom starijom, analognom opremom. Takva oprema bilježi mutnjikave kadrove ispranijih boja i lošeg zvuka, što je u normalnim uvjetima otežavajuća okolnost, no ovdje pomaže u kreiranju specifično napete i jezive atmosfere. Film je namjerno miksan kao stereo umjesto već uobičajenog višezvučničkog kinosustava – 5.1, kako bi iluzija da je riječ o originalnim snimkama bila veća.

Zvuk je dijegetski od početka do kraja ako uzmemo u obzir i nadrealne koje 'proizvodi' vještica. Zvukove poput koraka, lomljenja stabala, vriskova, plača bebe. Napetost se ostvaruje grubim rezovima u slici i zvuku koji su stilska karakteristika *found footage* filmova. Rezovi u zvuku i njihova učestalost doziraju razinu napetosti. Moglo bi se reći da su ritmička nepravilnost rezova i nagla izmjena lokacijskih informacija koje iz slike i tona dobivamo oblik disonantnosti. To je ključ po kojemu se gradila zvučna slika. Iz grada u šumu, iz dana u noć, iz svađe u šutnju, iz cvrčaka u potok, iz bezbrižnosti u strah....sve su to auditorni kontrasti zbog kojih budno pratimo daljnji razvoj događaja i otpetljavanje misterija vještice iz Blaira. Zanimljivo je kako su kao 'prirodni' droneovi[23] poslužili huk vjetra u šumi i visoki i daleki avioni koji nadlijeću nad lokacijama na kojima se snima. Za visokofrekventne zvukove korišteni su cvrčci u pozadini, pucketanje i nasumično lomljenjenje grančica, kvrckanje same kamere, šuškanje lišća itd. Treba navesti i nelinearne zvukove poput vriskova, koji su, zbog blizine, glasnoće i loše kvalitete mikrofona često izobličeni. Zloslutno crkveno zvono na samom početku tokom intervjua s mještanima grada i graktanje vrana u šumi uz efekt uznemirenog disanja definitivno su već otprije poznati utjerivači jeze i straha. Međutim ono što biva uistinu najstrašnije je naša mašta, i ono van okvira ili ono skriveno u tami šumske noći. Osluškujemo i bojimo se onoga što bi mogli ugledati.

Mišljenja ljubitelja horora su, naravno, bila podijeljena na one koji su smatrali da je to horor za 'slabiće', jer se, kako tvrde, u filmu „ništa ne dešava", a drugima i dan danas tjera strah u kosti. I dalje slovi za jedan od najboljih horora ikada snimljenih. Najbolji ili ne, sigurno je da je pristup izuzetno kreativan.



[23] Drone (eng. zjanje) označava kontinuirani monotoni duboki zvuk. U glazbi općenito, duboki ton, ili duboki registar instrumenta (orgulja) koji pri sviranju neprekidno zvuči ili izvodi duge držane tonove.

The VVitch: A New England Folktale, Michael Egger (2015.)

This wilderness will not consume us

William



Za sam kraj ostavila sam meni osobno izuzetno drag film, ***Vještica*** – (*The VVitch: A New England Folktale, 2015.)*. Riječ je o debitantskom filmu Michaela Eggera.

Obična puritanska porodica pokušava započeti novi život u okolini Nove Engleske nakon što ih je zajednica odbacila i uskratila im pravo na život u gradu. Moraju živjeti pored šume i neukroćene divljine Novoga svijeta. Nakon što najmlađi sin iznenada nestane, raste nepovjerenje i paranoja među preostalim članovima. Tko je ili što je otelo bebu Samuela?

Moram reći da film izgleda doista izuzetno lijepo, svaki kadar je prekrasna fotografija za sebe. Sniman je isključivo s prirodnim izvorima svjetlosti. Sumornoj atmosferi filma pridonosti i hladan kolorit slike.

Filmsku glazbu skladao je Mark Korven, inače kanadski muzičar i skladatelj specijaliziran za glazbeni žanr world music. Inače i vješt muzičar, svira razna tradicijska i egzotična glazbala poput armenskog duduka, kineskog instrumenta erhu(tzv kineska violina), indijsko gudaće glazbalo sarangi, stari švedski instrument nyckelharpu itd. Baš zbog tih kvaliteta Egger ga je odabrao da mu sklada filmske partiture. Odluka je bila da glazba ne počiva na *kliše* horor efektima poput *'jump scareova'. K*orištenje elektronske glazbe također je bilo neprihvatljivo zato jer je misao vodilja bila da film zvuči arhaično, ali ne tradicijski ili povijesno točno. Dozvoljeni su bili samo prirodni izvori zvuka što uključuje akustična glazbala. Instrumenti koji su korišteni za filmske partiture su nyckelharpa, waterphone (udaraljka izumljena 60-ih

godina), jouhikko (finsko gudaće glazbalo) i violončelo uz zbor. Jouhikko je zbog svoje škripave kvalitete/boje tona u kombinaciji sa zborom i kvrckanjem poslužio kao zvučno oslikavanje vještice, njen light motiv. Zborski brojevi su disonantni, nastali improviziranjem i odraz su više lica vještice i onoga što ona društvu predstavlja. Iracionalni i iskonski strah od nepoznatog novog svijeta i neukrotive prirode progoni nas od početka. Konačni rezultat je induciranje emocija zvučnim podražajem, posebno glazbom. Glazba je, poput jezika, ljudska konstrukcija, lako dopire do nas i lako na nju reagiramo. U ovom filmu glazba je posebna jer se koristi tradicijskim instrumentima koji nam na podsvjesnom nivou bude plemensko i drevno u nama. Mistiku koja uz nju dolazi evocira kolektivna sjećanja ljudskog roda. Zanimljivo je da su korišteni isključivo žičani instrumenti, pretežno gudaći, koji imaju drvenastu, tešku, 'zemljanu' boju tona. Puhači i njihova transcendentalna glazbena moć izbjegnuti su vjerojatno da gledatelji ostanu 'prizemljeni'. Samo je vještica ono 'nezemaljsko' i mistično, opisano zborom. Ustvari ono čega se najviše bojimo su trenuci tišine jer je tišina izvor nemira. U šumi i prirodi se uvijek nešto čuje, onda kada se ne čuje netko vreba. Filmska tišina ovdje ima veliku važnu ulogu.

Dijalog dodatno doprinosi osjećaju tadašnjeg vremena jer se koristio arhaični engleski. Inspiraciju je našao u različitim dokumentima sa suđenja i spisima o vještičarenju u periodu sedamnaestog stoljeća, ali i iz različitih bajki i narodnih priča.

Upravo zbog te povijesne autentičnosti, više nego ičeg drugog u ovom filmu, strah nas je ljudskog neznanja i praznovjerja. Od samih ljudi i histerije koja se iz njihovog straha pred gledateljem rađa. U takvim uvjetima lako je izgubiti moralni pravac. Netko je na internetu napisao – *devil is terrifying, but people are worse*. Likovi se počinju okretati jedni protiv drugih, a time je šansa za opstankom sve manja. Okruženi divljim prostranstvom, neukrotivom prirodom, početku i kraju sveg života. Organska slika i organski zvuk učinili su svoje. Sada nas progoni naše kulturno naslijeđe i ne možemo a da se ne zapitamo, čega se mi kao društvo danas bojimo? Čega se ja bojim? I na koncu, tko ili što je današnja vještica?



ZAKLJUČAK

Horor je borba Erosa i Tanatosa. Eros je ona moćna životna sila koja se može suprostaviti mržnji, nasilju, okrutnosti i svim vidovima agresivnosti. Kao rezultat ove vječne kozmičke borbe dva moćna nagona i kao plod njihovog neizbježnog sukoba, nastaju veoma raznolike - najniže i najviše manifestacije života: sadizam, mržnja, rat, ali i dobrota, radost i ljubav. Vjerojatno je upravo ta iskonska borba ono što nas hororu i privlači. Da bi horor film bio uistinu dobar, vrlo je važan upravo **zvuk**. Po definiciji, horor filmovi se, da bi nas na instinktivnoj razini zastrašili, moraju obraćati izravno našim osjetilima i emocijama. Intelekt dolazi zadnji. Stoga je izuzetno važno da je zvuk dramaturški kvalitetno osmišljen. Kao istaknute alate navela bih nelinearne zvučne efekte i filmsku tišinu koja najčešće završava *jump scareovima.* Poput *'zatišja pred buru*'. Zvuk ima tu moć da kontrolira i ograniči 'geografske' informacije. Filmski tvorac namjerno održava potrebnu količinu dezorijentacije i narativne nestabilnosti kako bi namjestio (iščekivane) točke šoka.

Čest primjer održavanja napetosti je i kombiniranje zvučnih efekata koji su po svojim parametrima, bilo da je riječ o dinamici, visini ili boji tona, potpuno suprotni. Takvi efekti montiraju se nepredvidivim i 'nepravilnim' slijedom, ne dopuštajući predah i gradeći napetost. 'Bombardiranje' novim informacijama ključ je uspjeha. Takav pristup nalazimo i u filmskoj glazbi te je u današnje doba, doba bogato zvukom, on postao zaštitni znak horora.

Naglašavam da je za dobar horor film uistinu najbitnija čvrsta suigra slike i zvuka. Tek tada zvuk ima slobodu da nas na svoj magičan i jedinstven način opkoli, uvuče u priču i teleportira unutar filmskog prostora i vremena. On tako prirodno pojačava i inducira naše osjećaje, manipulira našom psihom. Od njegovog utjecaja ne možemo pobjeći, tijelo i um nam ne dopuštaju, nemamo se gdje sakriti. Ta spoznaja savršen je dokaz kako bez zvuka nema intuitivnog i iskonskog straha. Nema druge dimenzije.

Recimo da je riječ o kadru u kojem je prikazana velika, mračna prostorija, čiji sadržaj nije posve vidljiv; čujemo huk vjetra izvana, škripu parketa po kojem hodamo, daleku grmljavinu, cijuk i trčanje štakora negdje u kutu; vrata lupaju na propuhu, čuju se koraci na katu iznad, disanje i lupanje vlastitog srca odzvanja poput zvona; tiho škripe stepenice, čujemo tišinu s vjetrom u pozadini i odjednom se razlegne neljudski urlik odmah iza nas....

Možda je najgroznije čudovište upravo zvuk!?

Hvala mojoj obitelji na cjeloživotnoj potpori i ljubavi te veliko hvala profesorima koji su mi nesebično prenijeli svoja znanja, vještine i tajne filmskog zanata.

LITERATURA

Horror Cinema - Jonathann Penner & Steven Jay Schneider, Paul Duncan

Dramaturgija zvuka u audio-vizuelnom delu – Ivo Blaha

Classics of the HORROR FILM, From the days of the Silent Film to The Exorcist – William K. Everson

The A-Z OF HORROR FILMS – Ingrid Pitt

Ilustrirana enciklopedija glazbe – Paul Du Noyer

THE ROUTLEDGE COMPANIONTO SCREEN MUSIC AND SOUND - Miguel Mera, Ronald Sadoff, and Ben Winters

The Sound of Horror - Silence and Sound Contrasts in Sci-Fi Horror Movies - Nis Grøn

INTERNETSKI IZVORI

Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22853

Designing sound, An introduction to Alvin Lucier – and his impact on the sound of Se7en, Peter Albrechtsen; http://designingsound.org/2013/08/08/an-introduction-to-alvin-lucier-and-his-impact-on-the-sound-of-se7en/

THE ROYAL SOCIETY PUBLISHING, Biology letters, Do film soundtracks contain nonlinear analogues to influence emotion?; Daniel T. Blumstein ; https://royalsocietypublishing.org/doi/full/10.1098/rsbl.2010.0333

https://fonet.ffzg.unizg.hr/djelatnici/bakran/psi/maskiranje/maska.html

The psychoacoustic effect of infrasonic, sonic and ultrasonic frequencies within non-lethal military warfare techniques; https://littlefield.co/the-psychoacoustic-effect-of-infrasonic-sonic-and-ultrasonic-frequencies-within-non-lethal-cf05e1fd8673

FILMOGRAFIJA

Le Manoir Du Diable/ The Devil's Castle, Georges Melies (1896)

Nosferatu, W.F. Murnau (1922.)

Dracula, Tod Browning (1931.)

Frankenstein, James Whale (1931.)

M, Fritz Lang (1931.)

Dr. Yekyll i Mr. Hydea, Rouben Mamoulian (1931.)

Mumija, Karla Freunda (1932.)

King Kong, Merian C. Cooper i Ernest B. Shoeshack (1933)

Cat People, Jacques Turner (1942.)

The seventh Victim, Mark Robson (1943.)

The thing from another world, Chris Nyby (1951.)

Peeping Tom, Michael Powell (1960.)

Psycho, Alfred Hitchcock (1960.)

The Birds, Alfred Hitchcock (1963.)

Rosemary's baby, Roman Polansky (1968.)

Texas Chainsaw massacre, Tobe Hooper (1974.)

Jaws, Steven Spilberg (1975.)

The Omen, Richard Donner (1976.)

Halloween, Johna Carpentere (1978.)

Alien, Ridley Scott (1979.)

The Shining, Stanley Kubrick (1980.)

The Silence of the Lambs , Jonathan Demm (1991.)

Bram Stocker's Dracula, Francis Ford Coppola (1992.)

Se7en, David Fincher (1995.)

The Blair Witch Project, Daniel Myrick i Eduardo Sánchez (1999.)

The Witch, Michael Egger (2015.)

POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1 - crteži špiljskih lavova, pećina Chauvet ; str. 1

Slika 2 - *Giovanni da Modena, Pakao (detalj);* str. 2
Slika 3 - *Kali yuga;* str 2

Slika 4 – bakropis iz romana *The Mystery od Udolpho, 1803.*; str. 7

Slika 5 – fotografija iz filma *Dracula,* Tod Browning (1931.) ; str. 10

Slika 6 - Fotografija iz filma *Frankenstein*, Jamesa Whale (1931.); str. 11

Slika 7 i 8 - fotografije iz filma '*M*', Fritz Lang (1931.); str. 13

Slika 9 - fotografije iz filma *Ljudi-mačke*, Jacques Turner (Cat people, 1942.); str. 15

Slika 10 – fotografija Trinity testa u Novom Meksiku; str. 16

Slika 11 - fotografije iz filma *Invazija tjelokradica,* Philip Kaufman (*Invasion of the Body Snatchers,* 1956.); str. 17

Slika 12, 13 i 14 – fotografija iz filma *Peeping Tom,* Michael Powell (*1960.*); str. 20

Slika 15 –fotografija iz filma *Ptice,* Alfred Hitchcock (*The Birds,* 1963.); str. 22

Slika 16 i 17 – fotografije iz filma *Teksaški masakr motornom pilom*, Tobe Hooper (*Texas Chainsaw massacre,* 1974.); str 24

Slika 18 – fotografija iz filma *Alien,* Ridleyja Scotta (1979.); str. 26

Slika 19 i 20 – fotografije iz filmova *Pretkazanje*, Richard Donner (*The Omen,* 1976.) i *Isijavanje*, Stanley Kubrick (*The Shining, 1980.);* str. 28

Slika 21 – fotografija iz filma *Kad jaganjci utihnu,* Jonathan Demm (*The Silence of the Lambs,* 1991.*)*; str. 29

Slika 22 - Francisco Goya, *Vuelo de Brujas* (*Witches' Flight, 1798.);* str. 31

Slika 23 – fotografija iz filma *Projekt Vještica iz Blaira*, Daniel Myrick i Eduardo Sanchez (*Blair witch project*, 1999.); str. 32

Slika 24 i 25 – fotografije iz filma *Vještica,* Michael Egger (*The Vvitch*: *A New England Folktale* 2015.); str. 33 i 34