

Пејрији Имами

ЕСТЕТСКА СВОЈСТВА ФИЛМСКОГ ДИЈАЛОГА

У немом филму говор је сугерисан отварањем и затварањем уста, при чему, истиче Рудолф Арнхајм, „усне нису физички органи за уобличавање речи, него средство визуелног израза”.¹ Речи које су глумци „изговарали” артикулисане су титловима на црном бланку. Њихова дужина није зависила од трајања „говора” већ су литерарно стилизовани и подешавани ритму филма како би се што мање осећао прекид континуитета слике. Саставни део немог филма била је пратећа музика у биоскопским салама, која је представљала важан чинилац у изражавању драмских емоција. Она је, како каже Џорџ Пирсон, стварала „емоционални дијалог немог филма”. У немом филму је, примећује Мишел Шион, Грета Гарбо „имала онолико гласова колико су могли да јој измисле сви њени обожаваоци”.²

Многи филмски ствараоци и теоретичари били су у почетку врло резервисани према појави звучног, тачније, говорног филма (Чаплин, Видор, Клер, Мурнау, Штрохајм и др.). Рене Клер се опирао „опасном чудовишту” које прети да биоскоп претвори у „позориште за убоге”. Чаплин је огорчено изјавио да мрзи говорни филм, јер он упропашћује „најстарију уметност на свету, уметност пантомиме. Он је уништио величанствену лепоту тишине.”³ За Р. Арнхајма звучни филм је једна хибридна творевина, а да крај немог филма није ништа друго него крај филма уопште. „Он је трагичан попут краја грчког храма кад на њега падне бомба и уништи га.”⁴ Главну ману говору у звучном филму видео је у томе што „сужава свет филма” и што „кочи

¹ Рудолф Арнхајм, *Филм као уметност*, Народна књига, Београд 1962, 98, прев. Душан Стојановић.

² Michel Chion, „Глас у филму”, *Филмска култура*, бр. 183-184, Загреб 1990, 82-83, прев. Аиша Франгеш.

³ Цитирано према: Марселу Мартену, *Филмски језик*, Институт за филм, Београд 1966, 76, прев. Гордана Јанковић.

⁴ Рудолф Арнхајм, *La bomba dei ritrovati tecnici sulla cattedrale cinematografica*, "Cinema nuova", бр. 140, Милано 1959, 300-325. (Интервју са Гвидом Аристарком).

визуелну радњу”.⁵ Чаплин и Клер су се извесно време подсмевали синхроним дијалогом тако што би га у неким сценама заглушили буком или чинили потпуно неартикулисаним, а да се притом није губила јасноћа збивања.

Чињеница је да је звук довео у питање снажну визуелну експресију немог филма. За разлику од слике, чије је трајање било условљено дужином утиска који она изазива у гледаоцу, говор је претпостављао одређено физичко трајање изговарања реченице. То је највише и сметало многим тадашњим ствараоцима, који су сматрали да се тиме спутава изражавање мисли и симбола сликом. Тада је дошао крај и динамичкој монтажи кратких и статичних кадрова. Говор глумаца је захтевао да кадрови буду дужи, па је из основа промењен начин кадрирања. Звук је условио сасвим други однос према слици. Све су више дошли до изражаја покрети камере (швенк, вожња).

Схватајући какве естетске проблеме изазива појава говорног филма, Ејзенштајн, Пудовкин и Александров су 1928. саставили *Манифест о звучном филму*, који се у историји филма помиње и као Изјава или Теорија асинхронитета. Они су се zaloжили за креативну примену звука, наглашавајући да *само контрапунктско коришћење звука у односу на визуелно монтажно јарче јури нове могућности монтажног развоја и усавршавања. Први експериментални радови са звуком морају бити усмерени у правцу његовог опширног нејодударана са визуелним сликама.*⁶ Естетичар Андре Левенсон је 1929. препоручио да „треба да чујемо очима, а да видимо ушима! Смењивање и сабирање та два изражајна средства ће звучни и говорни филм да поведу према све извеснијем тријумфу новог облика уметности.”⁷ Славко Воркашић, који је био велики противник дијалога у филму, доводио је у питање теорију контрапункта између звука и слике, односно, крупног плана, али не и сам звук, јер „емфаза у визуелном аспекту не искључује стваралачку употребу звука”.⁸

Звучни филм је брзо стекао присталице, не само због тога што је појава звука сама по себи била врло атрактивна већ и зато што је глумцима омогућио да се изражавају говором. Појединим ствараоцима је сметало што звук није био технички задовољавајућег квалитета, али су убрзо открили нове изражајне могућности које он доноси. Гледајући амерички звучни филм *Бродвејске мелодије* (1929), Ренеа Кле-

⁵ Рудолф Арихајм, *op. cit.* 203, 205.

⁶ *Теорија филма*, (прир.) Душан Стојановић, Нолит, Београд 1978, 183, прев. Митар Поповић.

⁷ Цитирано према Жану Митрију, *Естетика и психологија филма*, III, Институт за филм, Београд 1971, 90, прев. Гордана Стојановић.

⁸ Славко Воркашић, *Визуелна природа филма*, приредио Марко Бабац, Слио, Београд 1994, 85.

ра је одушевило то што је у једном кадру чуо само звук врата од аутомобила. „Звук је заменио слику у једном погодном тренутку. Чини се да баш у тој економичности својих изражајних средстава, звучни филм има прилике да нађе своје особене ефекте.”⁹ Позивајући се на ову мисао Ренеа Клера, теоретичар филма Зигфрид Кракауер констатује која су три естетичка разлога за употребу *асинхроног* звука на филму: (1) звук омогућава, ако нас чак и не наводи, да апсорбујемо дате слике, (2) омогућава да се ослободимо слика са спољним функцијама, у неким филмовима названим „инсертима са визуелним објашњенима”, и (3) звук у облику асинхроног контрапункта подстиче нашу уобразиљу да стварност истражујемо и откривамо у складу са својствима медија.¹⁰

Филмски редитељ Роберт Флаерти је нагласио суштинску улогу звука у филму: „И сами звуци су слике; можете да их користите без подршке визуелног облика - чим је звук већ идентификован - да бисте указали на ствари без обавезе да их покажете.”¹¹ Бела Балаш је био мишљења да звук не може да дочара предмет сам по себи, пошто уво није увежбано да свет перципира слухом, али зато „сваки звук има обележје простора”,¹² при чему мисли на утисак дубине и звучање простора. Редитељ Роберт Бресон оповргава Балаша: „Сваки пут када могу слику да заменим шумом ја то чиним. И то чиним све чешће и чешће”, јер је по њему ухо креативније од ока. „Око је лењо, док ухо, насупротив томе, измишља.”¹³ Са његовом констатацијом да „звук увек асоцира слику, док слика никада не евоцира звук”, не слаже се Ноел Бирш, који напомиње да „сваки тонски инжењер поменуће тешкоће на које наилази у покушају да извесне звуке учини веродостојним, нарочито ако су то звуци *off*, односно лишени експликативне подршке слике”.¹⁴

Када је француски естетичар Пјер Вијеле седамдесетих година демонстрирао на француском радију звучне планове једног броја играних филмова, показало се да су неки од њих потпуно разумљиви без слике, као у случају *Грађанин Кејн* (1941), Орсона Велса. Његов закључак је био следећи: „Звучни план је нека врста скеле или подло-

⁹ Зигфрид Кракауер, *Природа филма*, I. Институт за филм, Београд 1971, 137, прев. Александар Спасић.

¹⁰ *Истио*.

¹¹ *Истио*.

¹² Бела Балаш: *Филмска култура*. Филмска библиотека, Београд 1948, 205-206, прев. Соња Перовић.

¹³ „Питање” *Робера Бресона*, *Филмске свеске*, бр. 4, Београд 1968, 221-222, прев. Јасенка Томашевић (интервју са Жап-Ликом Годаром и Мишелом Делаеом).

¹⁴ Ноел Бирш, *Пракса филма*. Институт за филм, Београд 1972, 73-74, прев. Гордана Велмар-Јанковић.

ге сваком збивању које се одиграва испред камере.”¹⁵ Чувени писац Хорхе Луис Борхес, иако потпуно ослепео, у позним годинама је ишао у биоскоп да слуша филм.

У почецима звучног филма чули су се паралелно сви шумови у амбијенту заједно са дијалогом. Владала је хипертрофија говора. Због тога се тада филм називао „100-процентни говорни филм” (“100% all-talking, all-singing, and all-dancing film”, или само “all-talking film”). Првим таквим филмом сматра се дело Роја Дел Рута *Терор* (1928). Убрзо су ствараоци открили естетски квалитет ритмичког и акустичког истицања говора ликова, стварајући стилизован дијалог, како је учинио Луис Мајлстоун у филму *Насловна страна* (1931). Све је више оркестриран људски говор с разним амбијенталним шумовима и звучним ефектима. Ернест Линдгрен скреће пажњу да „зависи од чисто психичког процеса селекције” које ће звуке и шуме заиста чути на улици становник града. У филму креативну селекцију шумава обавља редитељ.¹⁶

У споју са звуком, слика је добила нову димензију. Човечја свест прима 90 одсто стимуланса визуелним путем, а само 5 одсто чујним. Слушно поље обухвата 360 степени, док видно захвата 50 степени јасно, а 120 степени назире. У звучном филму је убрзо откривена изражајност дијалога и шумава који се чују изван кадра, у *off*-у. Међу првима који се креативно изразио звучни план је Фриц Ланг. У филму *Убица М* (1931) сваки нови злочин манијака, убице девојчица, наговештава се његовим звиждукањем, у *off*-у, популарне мелодије из Григове опере *Пер Гинт*, при чему се види само његова сенка. (Звиждукање ове мелодије у филму је нахсинхронизовао сам Фриц Ланг.)

Брзо се уочило да је филмски дијалог у звучноме филму особен, јер је у функцији слике, по чему се разликује од дијалога у другим медијима. Марсел Мартен каже да је реч у ствари „саставни чинилац слике”, и при томе наводи мисао Микеланђела Антонионија да је људски глас „шум” (звук) који се меша, преплиће с осталим шумовима.¹⁷ Професор филмског сценарија Ратко Ђуровић је дијалог на филму окарактерисао овако: „сведен на функционалност, он треба да донесе више него што изрекне, да се уклопи у атмосферу цјелине филма, као саставни дио слике.”¹⁸ Жак Фејдер је спознао да „у позо-

¹⁵ Етјен Физелије, „Филм суочен са телевизијом”, *Трећи програма*, бр. 38, Београд 1978, 638.

¹⁶ Ернест Линдгрен, *Уметности филма*, Матица српска, Нови Сад 1966, 124-125, прев. Нада Ђурчија-Продановић.

¹⁷ Марсел Мартен, *Филмски језик*, Институт за филм, Београд 1966, 128, прев. Гордана Јанковић.

¹⁸ Ратко Ђуровић, *Седм ѿермина*, (Умножено на Факултету драмских уметности), Београд 1971, 7.

ришту речи стварају ситуацију; на филму речи треба да избијају из ситуације”.¹⁹ Андре Левенсон је луцидно запазио да „у филму из слике издвајамо мисао; у књижевности, из мисли слику”, што је у визуелној природи медија.²⁰ Због тога Жан Митри упозорава: „Реч у филму нема задатак да дода идеје сликама. Кад то чини... онда се налазимо пред делом које више нема никакве везе са филмским изразом”.²¹

Дозвољене мере дијалога, по Жежију Плажевском, треба тражити у односу дијалога према слици, што се манифестује у четири облика: 1) дијалог провоцира нову слику; 2) дијалог обогаћује постојећу слику, додајући му оне елементе који не могу бити показани; 3) дијалог понавља садржину слику; 4) дијалог експлицира реплике које немају покриће у слици.²²

Експресија филмске глуме зависи од споја речи и слике, односно кадрирања и монтаже различитих филмских планова. Ервин Пановски је већ 1934. уочио да ако се „мисли и осећања пренесу искључиво или чак примарно говором, оставља на нас утисак збуњености, досаде или и једног и другог”.²³ Роберт Геснер је објаснио суштину филмског дијалога: „Пошто на филму видимо пре него што чујемо, (...) визуелни покрет неизбежно утиче на дијалог, звучне ефекте, песме (...) често он њима влада.”²⁴ Истог је мишљења и Мери Деверо, по којој „речи, не као написане, већ као виђене и саслушане како су изговорене, значајне су за филм”.²⁵

У односу на слику, дијалог у филму може да буде:

- неподударан (изван кадра, у *off*-у),
- контрапункталан (супротан од онога што се види на екрану),
- замена (препричавање онога што се не види на екрану),
- континуиран (у односу на промену простора или времена),
- звучна ретроспекција (звучни план догађаја из прошлости),
- унутрашњи монолог или ток свести (откривање мисли које има лик),
- коментар или наратија (говор у првом или трећем лицу),
- стилизован (уобличен или изобличен помоћу техничког трика).

¹⁹ Цитирано према Жану Митрију, *op. cit.*, 92.

²⁰ Левенсон, Андре, „За једну поетику филма”, *Филмске свеске*, бр. 3, Београд 1973, 344, прев. Светлана Стојановић.

²¹ Жан Митри, *op. cit.*

²² Жежи Плажевски, *Језик филма*, II, Институт за филм, Београд 1972, 96, прев. Угљеша Радновић.

²³ Ервин Пановски, „Стил и медијум филма”, у: *Теорија филма*, прир. Душан Стојановић, Нолит, Београд 1978, 122, прев. Бранко Вучићевић.

²⁴ Роберт Геснер, „Облици времена”, *Филмска култура*, бр. 34-35, Загреб 1963, 48, прев. Б. Косановић.

²⁵ Мери Деверо, „О причању и намштају смеђе боје”: Естетика филмског дијалога”, *Филмска култура*, бр. 179-180, Загреб 1989, 94, прев. Боривој Каћура.

Структуралиста Јан Мукаржовски налази да појавни и потенцијални дијалогски карактер језичких исказа има „свој корен у скривеном дијалогском карактеру тока душевног живота”. Наводи да „психолошка ситуација” између учесника у разговору „врши сталан утицај на ток дијалогске манифестације”.²⁶ Многи филозофи не раздвајају говор и делање, напротив - сматрају да су једно. Витгенштајн на пример каже: „речи су и дела”. Хегел је језик довео у уску везу са egzистенцијом: „Оно што човек јесте, у своме најдубљем језгру, то се остварује тек његовим делањем, а делање, благодарећи своме духовном пореклу, задобија своју највећу јасност и одређеност једино у духовном изразу, то јест у говору.”²⁷ Због тога се, по њему, у све што човек човеку чини утиснуо језик. За Маркса, „сам језик је у тој мери производ одређене заједнице, као што, с друге стране, он сам представља вид постојања те заједнице, и то њен самоизражавајући вид”.²⁸ О језику којим се човек изражава, Витгенштајн контемплира: „А замислити један језик значи замислити један облик живота.”²⁹

Сартр нагласак ставља на то да је реч неразумљива изван акције, јер „говорити значи деловати”, да би одмах томе додао да „свака ствар која се именује није више сасвим иста”.³⁰ Треба се подсетити да је дијалог код старих Грка (*dialogos*) првобитно подразумевао суделовање у „судбоносним догађајима”, који су подједнако важни за све непосредне саговорнике. Чешки писац Вацлав Хавел је означио да „сви битни догађаји реалног света - најлепши и најстрашнији - имају увек предигру у сфери речи”.³¹ Када човек покушава да завара речима, оно што притом изговори извире из њега, из његове „душе”. То је он сам. У Кероловој бајци *Алиса у земљи чуда*, лик Хампти-Дампти је категоричан: „Када ја изговорим неку реч, она значи оно што сам њоме хтео рећи, оно што ја хоћу да она значи.”³²

²⁶ Јан Мукаржовски, *Структура језичког језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1986, 97, прев. Александар Илић.

²⁷ Хегел, *Естетика*, I, Култура, Београд 1970, 217, прев. др Никола Поповић.

²⁸ Маркс – Енгелс – Лењин, *О језику*, Култура, Београд 1970, 31, прев. Мирјана Бошков.

²⁹ Лудвиг Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд 1980, 45, прев. др Ксенија Марицки Гађански.

³⁰ Жан-Пол Сартр, *Шта је књижевност*, Нолит, Београд 1981, 28, прев. Фрида Филиповић и Никола Бертолино.

³¹ Вацлав Хавел, „Свјетло у царству таме”, *Недјеља*, Сарајево 22. 10. 1989, 17-18, прев. Нихад Агић.

³² Луис Керол, *Алиса у свјету с оне стране огледала*, Просвета - БИГЗ, Београд 1979, 86, прев. Ивана Миланков.

Роман Јакобсон разликује следеће функције језике у комуникацији међу људима:³³

- референцијалну, када саопштава или извештава нешто,
- емотивну, када исказује емоцију према неком догађају,
- конотативну или волунтативну, када потиче од воље или управља њоме,
- фатичку, када успоставља или одржава контакт,
- метајезичку, када заснива или проверава заједнички код.

По њему, чин вербалног општења обавља се тако што: „*пошиљаоца* шаље *поруку примаоцу*. Да би била делотворна, порука захтева *контекст* на који се односи (...) ухватљив за примаоца, било вербалан било такав да се може вербализовати; *код* који је у целости или бар делимично заједнички *пошиљаоцу* и *примаоцу* (...) и најзад, *контакт*, физички канал и психолошку везу између *пошиљаоца* и *примаоца*.”³⁴

У драмским уметностима, основне функције дијалога су да (1) развија драмску радњу (у оквиру заплета), (2) карактерише ликове понаособ (емотивно и мисаоно), (3) успоставља односе између ликова (у датим ситуацијама), и (4) да саопштава информације (важне за заплет и ликове).

Артур Полачек напомиње да у се дијалогу „прожимају акција и контемплација, делање и мишљење, говор и његово друго значење, догађање и разјашњавање”.³⁵ Драмски дијалог сачињавају *реплике*, дијалогске реакције ликова на нешто што је претходно речено или учињено. Реплике се састоје од *текста*, којим лик експлицитно открива своје емоције и мисли, од *подтекста*, којим се наслуђују његове емоције и мисли, и *претекста*, којим се изазивају емоције и мисли код другог лика. Жежи Плажевски наглашава да „судар спољњег и унутрашњег садржаја реплике може да открије цео други план радње, подтекст који није изражен сликом”.³⁶ Тиме се ствара унутрашњи набој лика и изазива драмска тензија. Реплике могу да буду и неразговетне, а да имају смисао. На пример, Жак Тати у својим филмовима стално држи лулу у устима, тако да се реплике које изговара углавном мумлање себи у браду, чиме се ствара комичан ефекат а уједно карактерише лик. Реплика ће се чинити сувишном или досадном уколико у себи нема драмског набоја који изазива тензију у односима међу ликовима.

³³ Роман Јакобсон, *Лингвистика и поезика*, Нолит, Београд 1966, 290-293, прев. Драгиња Перваз.

³⁴ *Исто*, 289.

³⁵ Артур Полачек: *Смисао дијалога*, „Гледнига”, бр. 11-12, Београд 1973, 1211.

³⁶ Жежи Плажевски: *Језик филма*, II, Институт за филм, Београд 1972, 97, прев. Угљеша Радновић.

По облику, реплике могу да буду:

- интегралне (потпуни исказ мисли),
- елиптичне (непотпун исказ мисли),
- контрапункталне (исказ мисли супротан слици),
- инверзне (повратни исказ мисли у ретроспекцији),
- симултане (искази мисли у паралелним сценама),
- преклапајући (искази мисли који преплићу време или простор)
- позадинске (опште реакције у амбијенту),
- неме (исказ мисли који се не чује).

У филмској уметности дошао је до пуног изражаја *унутрашњи монолог*, којим лик открива, саопштава гледаоцу своје скривене мисли, дилеме и интимне проблеме. У позоришту је ту улогу имао монолог или солилоквиј: лик се исповеда пред самим собом, односно гласно се пита и размишља о својим проблемима и дилемама. Позивајући се на Витгенштајна, Агнеш Хелер примећује да изговорене речи постају, у већој или мањој мери, фактор у човековом даљем животу.³⁷ То потврђује и српска народна пословица: „Куд реч, туд и душа.“ За разлику од онога што је речено, неизговорена реч не изазива последицу. У вези с појавом звука на филму, Абел Ганс је подсетио на арапску пословицу: „Ви сте господар речи коју нисте изговорили. Изговорена реч ваш је господар.“

А. Хелер истиче да кроз људски мозак пролећу бескрајно многе мисли, које никад не постају карактеристичне за његову личност или дела нити се у било ком облику укључују у ланац комуникације. „Између артикулисаног језика и унутрашњег монолога постоји *разлика у одговорности*. У случају унутрашњег монолога није нужан акт јавног повлачења речи, што је често потребно код спољњег језика.“ Она закључује да унутрашњим монологом „човек концептуализује своје скривено понашање“, које ће да исказе, временски одгођено, у некој другој ситуацији.³⁸ С тим се засигурно не би сложио песник Анри Мишо: „Неко више воли унутрашњи монолог. Ја, не. Ја више волим да бијем“.

Унутрашњи монолог на филму први је користио редитељ Р. З. Леонард у *Чудној међуигри* (1932), рађеној према истоименој драми Јуџина О'Нила. У њој су садржане две врсте реплика: једне којима ликови комуницирају међусобно и друге, у виду унутрашњег монолога, којима откривају своје скривене мисли. Филм Дејвида Лина *Крайак сусрећ* (1946) прожет је унутрашњим гласом главне јунакиње, која открива гледаоцу своја најинтимнија осећања. Ејзенштајн је 1932. писао да је екранизацију Драјзеровог романа *Америчка трагедија* за-

³⁷ Агнеш Хелер, *Свакодневни живот*, Нолит, Београд 1978, 275, прев. Олга Кострешевћ.

³⁸ *Истио*, 274-275.

мишљао да учини помоћу унутрашњег монолога, „јер једино је звучни филм у стању да реконструише све фазе и особености тока мисли”.³⁹ Додаје да, када се у Паризу упознао са Џојсом, овај се веома много интересовао за примену унутрашњег монолога на филму, „који би имао далеко већи опсег од оног који допушта књижевност”.⁴⁰

Под монологом се често подразумева дужа реплика у дијалогу. У драматургији се њиме означава разговор лика са самим собом, односно његово гласно размишљање. Историчар књижевности Мира Ђорђевић објашњава да он „није уобичајени начин традиционалног драмског израза већ само изузетна форма у склопу изузетне ситуације (...) и увијек је почетна ситуација иста: осамљени човјек прича без намјере и могућности да га нетко чује”.⁴¹ Истина, на играном филму се ретко јавља, обично у комедијама, али не треба га одбацити.

За разлику од унутрашњег монолога (гласа), вербални *џок свес-џи* открива унутрашње доживљаје лика. Увек је последица душевног стања у коме се налази лик, и омогућава понирање у његова осећања и откривање његових мисли. Најчешће се изражава у споју са сликом. Ток свести може да буде *асоцијативни*, када евоцира успомене, *психолошки*, када изражава интимни однос према спољашњем свету, *фантастично-фантастичном*, када је последица психопатолошког стања, и *опирички*, када открива ирационалне нагоне. Драматургија филма Алена Ренеа *Хирошима, љубави моја* заснована је на току свести главне јунакиње.

Посебну примену у звучном филму имају *коментар* и *говорна на-рација*, којима се гледалац упознаје с подацима важним за ток драмског заплета или му се пружају допунска објашњења о ликовима и ситуацијама у којима се налазе. У неким случајевима, коментатор или наратор шире визуру гледаоцу и воде га сазнању, као што је чинио хор у античким трагедијама. Јавља се у првом или у трећем лицу, односно, може да буде субјективан или неутралан глас. У играним филмовима најчешће се *чује* на почетку, у наративној експозицији, и на крају, у наративном епилогу. У филму Билија Вајлдера *Булевар сумрака* (1950), наратор на самом почетку открива гледаоцу да је као лик већ мртав и у виду флешбека коментарише догађаје који су претходили његовој смрти.

Тек с појавом звука филм открива *драмску џишину*, која у немом филму није постојала. Први пут се могла *осећати* у делу Кинга Видора *Халелуја* (1929), када се у сцени потере кроз мочвару чује само дахтање и гацање кроз блато. Жежи Плажевски наглашава да се

³⁹ С. М. Ајзенштајн /Ејзенштајн/, *Монтажа атракција*, Нолит, Београд 1964, 113, прев. Бранко Вучичевић.

⁴⁰ *Иџо*, 112.

⁴¹ Мира Ђорђевић, *Монолоџ и његова функција у џриповједној џрози*, „Умјетност ријечи”, бр. 1, Загреб 1974, 60.

важност тишине у уметничком филму у томе што пружа „могућности да се чују све *тиши* звуци заглашени од других звукова”.⁴² Иво Блаха упозорава да „у пракси никада нема апсолутне тишине”, а из угла драматургије звука пре него о тишини може се „говорити о томе како да се изазове необичан осећај тишине”. Тишина мора да буде драмски припремљена. Остварује се „благим и ретким амбијентним шумовима, говором (испрекидано тихо шаптање) или музиком (тон који се губи и опет враћа и сл.)”.⁴³

По Жежију Плажевском, глумачка интерпретација тишине представља *ћутање*. Као што значење речи зависи од тога како је шта речено и у ком контексту, исто тако и ћутање може да има различита значења, зависно од тога како се ћути и у ком контексту. О важности ћутања у људском животу говоре многи филозофи. Паскал је говорио о „ћутању огромних простора” када не постоје одговори на човекова питања. За Хајдегера је тишина аутентичан начин говора: „Ћутати може само онај који може да говори.” По Кјеркегору, „најсигурнија немоћ није у томе што се ћути, већ што се говори”. По Сартру, „интуиција је ћутање, а циљ језика је да саопштава”. За њега „ћутати не значи бити нем, већ значи одбијање да се говори, што опет значи говорити”. За Камуја, пак, „човек је више човек по ономе што прећуткује него по ономе што каже”, док за Ортегу и Гасета „ћутање значи: не рећи, шта се може рећи”. На крају свог „Трактата”, Витгенштајн изричито каже да о ономе о чему се не може говорити, треба ћутати.

Бела Балаш је запазио да ћутање човека није само пасивна немоћ: „Ћутање је акција. Често је намерно драмско изражавање неког људског осећања. У сваком случају израз једног веома одређеног душевног стања.”⁴⁴ Тишином и ћутањем ликови снажније изражавају своје емоције и свој однос према другима. Сузан Сонтаг примећује: „Сватко је већ искусио да ријечи пунктиране дугим шутњама више вриједи; оне постају готово опипљиве. Или да нетко, када мање говори, почиње потпуније осјећати нечије физичко присуство у одређеном простору.”⁴⁵ При томе, разлучује четири функције ћутања:

- потврђивање одсуства и одрицања мисли,
- потврђивање испуњења мисли,
- прибављање времена ради настављања или истраживања мисли,
- опскрбљивање или потпомагање говора да разлучи максимум својег интегритета.

⁴² Жежи Плажевски, *Језик филма...* 1972, 75.

⁴³ Иво Блаха, *Основе драматургије звука у филмском и телевизијском делу*, Факултет драмских уметности - Радио телевизија Србије, Београд 1993, 69-70, прев. Гордана Атанасовски.

⁴⁴ Бела Балаш, *Филмска култура...* 215.

⁴⁵ Сузан Сонтаг, *Стилови радикалне воље*, Младост, Загреб 1971, 22, прев. Марио Сунко.

О ћутању у Бергмановом филму *Персона* (1966) каже: „Хотимична шутња глумице садржи два аспекта: схваћено као одлука, која се очигледно односи на њу саму, одбијање да се говори несумњиво је форма коју она приписује жељи за моралном чистоћом; но оно је, исто тако, као понашање, начин моћи, врста садизма, практички неповредиво стање снаге из којег она управља и уништава своју пратилицу болничарку која је оптерећена теретом говорења”.⁴⁶

По Вилхелму Вајшеделу „језик ћутања” спада такође у језик „у најширем и најдубљем значењу”, јер се њиме исто тако могу открити и саопштити значајне ствари.⁴⁷ Енглези имају пословицу: „Ћутање је понекад речитије од речи.” Амерички сатиричар Бухвалд иронично примечује: „Ћутање је велика уметност конверзације.” За Матоша, „човек је најзанимљивији кад ћути”, док Јован Христић сматра да највише што језик може да учини, јесте да доведе до ћутања, када „можемо да осетимо постојање и присуство ствари”, јер „ствари нам се обзнањују ћутањем”.⁴⁸

У једном броју филмова ћутање има важну драматуршку функцију не само за грађење односа међу ликовима већ и за откривање „ћутеће тајне стварности”, на пример у *Тишини мора* Жан-Пјера Мелвила, *Осуђени на смрт је побеђао* Робера Бресона, *Ноћ* и *Авантюра* Микеланђела Антонионија, *Рашомон* Акире Куросаве, *Тишина*, *Дивље јагоде* и *Персона* Ингмара Бергмана. У тзв. шпагетивестернима Серђа Леонеа, ћутањем ликова се добија изузетно снажна експресија.

Има примера звучних филмова у којима ликови не проговоре ни реч - на пример у енглеском филму *Шичујн* (1952) Расела Роуза, јапанском *Голо осирво* (1966) Канета Шиндуа или домаћем *Без* (1972) Мише Радивојевића. Они приказују само физичку радњу глумаца, која се изражава гестовима и фацијалном експресијом. У Шиндуовом филму само се једанпут чује гласан смех и продоран јецај. У поменутих филмовима шумови потпуно доминирају у амбијенту.

У дијалогу *драмска пауза* није исто што и ћутање, јер траје онолико колико је потребно да се појединим репликама изазове одговарајући драмски утисак. Уз помоћ ње, како указује Ц. Л. Стајан, гледалац се наводи „да чује и види оно што писац жели”.⁴⁹ Врло је важна за изражавање подтекста. При монтажи филма не смеју се чинити резови у дијалогским паузама. Друго је ћутање лика којим он изражава своје психичко стање или егзистенцијални положај - када нема шта да

⁴⁶ Исто, 19.

⁴⁷ Милан Дамњановић, *Суштина и повесћ*, Универзитет уметности, Београд 1976, 241.

⁴⁸ Јован Христић, *Судбина језика*, „Књижевност”, бр. 3, Београд 1970, 218.

⁴⁹ Ц. С. Стајан, *Елементи драме*, Уметничка академија, Београд 1970, 79, (прев. Надежда Вуковић и Светозар Игњачевић).

каже. Позоришни редитељ и театролог Хуго Клајн наводи следеће манифестације драмске паузе:⁵⁰

- пауза ипчекивања (нечије реакције),
- пауза одјекивања (онога што је речено),
- пауза стишавања (после изазваног узбуђења),
- пауза прећуткивања (када се избегава да се нешто каже),
- пауза недоумице (због неке дилеме),
- пауза размишљања и предомишљања (због нове ситуације),
- пауза запањености (пред нечим неочекиваним).

У жаргону може се чути и израз „празна пауза”, који се односи на ону паузу која у себи не садржи драмску тензију.

У виду закључка износимо да се дијалог у функцији слике, уз помоћ драмских пауза и ћутања ликова, остварује на четири равни:

- драматуршкој (у мотивацији и профилисању ликова),
- семантичкој (у значењу речи које изговарају ликови),
- естетској (у драмској експресији ликова),
- метафизичкој (у откривању дубљег смисла егзистенције ликова).

Драмски писац и теоретичар Бертолд Брехт каже да је судбина речи везана за судбину друштва. Ову мисао можемо да парафразирамо тако да лик речима испољава не само своју судбину већ открива и у каквом свету живи.

На крају истичемо да креативност сценаристе нарочито долази до изражаја управо у писању дијалога. Многи редитељи су се ослањали на *своје* писце сценарија (Вајлдер – Дајмонд, Форд – Николс, Хичкок – Хејс итд.), захваљујући којима су остварили незаборавне дијалошке сцене. Амерички синдикат сценариста реализовао је 1988. краткометражни компилацијски филм *Речи*, у трајању од 13 минута, у коме је сабрано 235 антологијских реплика из многих чувених америчких филмова. Овим су желели да истакну значајан удео сценариста за успех појединих филма, јер се заслуге за то увек приписује редитељима. У 19. издању Халивелове филмске енциклопедије (1988), осим биографских и филмографских података о глумцима, наводе се и најчувеније реплике које су изговорили у филмовима.

Petrit Imami

AESTHETIC FEATURES OF THE FILM DIALOGUE

Summary

The film dialogue as well as the scene are conducted at four levels: (1) dramatic – in motivation and creation of the characters, (2) semantic – in the meaning of the words spoken by the characters, (3) aesthetic – in dramatic expression of the character and (4) metaphysical – in finding a deep sense of their existence.

⁵⁰ Хуго Клајн, *Основни проблеми режије*, Универзитет уметности, Београд 1979, 209-211.