

## PREGLED TEORIJA O ZVUKU NA FILMU

*U ovom radu je dat uvid u razmišljanja nekih od najznačajnijih filmskih stvaralaca i teoretičara iz oblasti zvuka na filmu, sa posebnim osvrtom na status zvuka od kada se „pridružio” filmskoj umetnosti, u odnosu na kreativne potencijale tog izražajnog sredstva.*

Ključne reči:

*zvuk, dizajn zvuka, film, audio, audio-vizuelni, mediji, teorija.*

Za teoretičare „nemog”<sup>1</sup> filma, suština je ležala u slici. Pojava zvuka na filmu, preciznije rečeno govora, dijaloga, semantičkog jezika kakvim se koristimo u svakodnevnoj komunikaciji, je izazvala velike probleme i buru negodovanja kod zagovornika „čistog”<sup>2</sup> filma. Filmska umetnost posmatrana je upravo kroz nemi diskurs slika koje su konstituisale taj čisti jedinstveni izraz i jezik, kroz ekspresionističke manipulacije unutar kadra, plastičnost fotografije i veštinu montaže. Zapravo je „obični” jezik, govor, pretio da banalizuje i uništi sve što su doajeni „čistog” filma godinama uzdizali i doveli skoro do savršenstva – poetiku „nemog” filma.

U avgustu 1928. godine sovjetski reditelji S. M. Ejzenštejn, V. I. Pudovkin i G. V. Aleksandrov su u lenjingradskom magazinu objavili zajedničku izjavu, „Manifesto”, o zvuku na filmu, teoriju „neutralizacije”.

Naime, fotograf koji slika objekat u stvari teži da ga „neutralizuje” iz svog prirodnog okruženja i pretvori u sirovinu (ciglu ili kompleksan znak) koju montažer

1 „Nemi” film ne postoji niti je ikada postojao. Postojao je film bez snimljenog zvuka, odnosno govora. „Nemi” film, odnosno film bez snimljenog govora, je uvek bio praćen muzikom koja je izvođena uživo na projekcijama ili reprodukovana sa nosača zvuka, čak i zvučnim efektima.

2 engl. “pure cinema”.

koristi u proizvodnji nove građevine. Sinhroni zvuk koji prati tu sliku preti ovom procesu tako što sirovini daje autonomiju i sopstveno značenje, a samim time i svojevrsnu „inerciju” kao montažnom objektu. Jedini lek je kontrapunktalna upotreba zvuka koja sprečava sliku / zvuk da evociraju svet iz koga dolaze, i pretvara ih u blokove materijala – neutralne elemente, čije se potencijalno značenje realizuje isključivo u procesu montaže. Oni odbacuju „zvučni” film (film sa snimljenim govorom) kao naturalistički, a govor kao neestetški.

Pudovkin, iako koautor „manifesta”, u svom tekstu iz 1929. godine za razliku od Ejzenštejna i njegove čisto dijalektičke teorije o zvuku, vidi zvuk kao sredstvo nadgradnje pre nego „neutralizacije” slike. Vidi da zvuk otkriva skrivene kompleksnosti u slici pri čemu kao rezultat dobijamo prirodniju sliku prirode, neku vrstu hiperrealistične kopije. Po njemu zvuk (u kontrapunktu sa slikom) ne potcrtava sliku, nego utiče na način na koji je percipiramo. Dozvoljava nam da se igramo sa promenom karaktera likova u filmu kao i percepcije kod publike.

Pod uticajima Pudovkinovih eksperimenata sa (a)sinhronitetom slike i zvuka i njegovog dela *Tehnika filma* (*Technique of the film*) iz 1929. godine, teoretičari u Engleskoj su uveliko raspravljali o „novoj” ulozi zvuka na filmu. Najznačajniji rad na tu temu, *Dijalog o zvuku* (*Dialogue on Sound*), koji su potpisali reditelj Bezil Rajt (Basil Wright) i u to toba napredni kritičar i teoretičar filma Vivijen Braun (Vivian Braun), se odnosio na podvlačenje razlika između govora i zvuka na filmu, ograđujući se od ovog prvog kao „bezvrednih filmskih predstava”<sup>3</sup>, glorifikujući kontrapunkt kao najnapredniji estetski filmski izraz, pozivajući na dalje eksperimente u orkestraciji zvuka u odnosu na sliku.

Kao strastveni zagovornik „čistog” filma, francuski reditelj Rene Kler (Rene Clair) se sve do svog puta u London tridesetih godina prošlog veka, kada je prvi put pogledao filmove *Brodvejska melodija* (*Broadway Melody*) i *Džez pevač* (*Jazz singer*)<sup>4</sup>, opirao ovoj metamorfozi filma. Kler se našao fasciniran mogućnostima upotrebe zvuka, ne i govora, kao elementa u „asocijativnoj menažeriji” koju je usavršio u „nemom” periodu. On je uvideo da manipulacijama sa sinhronitetom slike i zvuka otvaramo vrata novom filmskom izrazu, da pažljivom organizacijom slike i zvuka zapravo oslobađamo film „govornog teatralizma” koji je pretio

3 Vidi u: Wright, Basil; Braun, Vivian. *Dialogue on Sound*. London. 1934.

4 *Džez pevač*, prikazan 1927. godine, je prvi film sa zvukom snimljenim sinhrono i reprodukovanim sa gramofonske ploče („cvaj” band sistem – preteča DTS sistema reprodukcije zvuka pri čemu se slika i zvuk nalaze na odvojenim nosačima i reprodukuju sinhrono u sistemu). Sedmo nebo, koje je izašlo par meseci kasnije, je pratio sinhrono snimljeni zvuk reprodukovani sa iste filmske trake (one band sistem – preteča današnjih sistema reprodukcije zvuka kao što su: Dolby SR, SDDS, Dolby Digital... itd)).

„katastrofom”; i da se naziru sredstva za povratak one „poetske energije” koja je krasila „nemi” film.<sup>5</sup>

Brazilski reditelj Alberto Kavalkanti (Alberto Cavalcanti) ističe specifičan odnos između slike i zvuka u „nenaturalističkom” smislu. Po njemu, slikama prenosimo literarne rečenice a zvukom prenosimo neliterarne asocijacije. Za Kavalkantija, film nije sredstvo reprodukcije realnosti. Kavalkanti smatra, kao i Pudovkin, da zvukom možemo oslikati realniju sliku prirode, ali i da zvuk filmu daje specifičnu sugestivnost na emocionalnom nivou koja je u „nemom” periodu i te kako nedostajala.

Najstrašnji napad na „zvučni” film je izveo Rudolf Arnheim (Rudolf Arnheim) u svom delu iz 1938. godine *Umetničke forme i govorni film (A new Lagoon: The Artistic Composites and Talking Films)*. On obračunajući se svima sa stavom da je film reprodukcija realnosti, poistovećujući sa time i „zvučni” film (misleći na govor na filmu), optužuje ga za sakaćenje potencijala filma kao umetničke forme. On tvrdi da svaka umetnička forma u sebi sadrži specifičnosti medija kojim se prenosi i kao takva određuje sopstvena sredstva ekspresije.

„Kao što je književnost pisani medij, slikarstvo i vajarstvo prostorni i vizuelni medij, a pozorište vizuelni i auditivni medij kojim dominira govor – filmom, u najgorem slučaju ako zvuk ostane, mora da dominira slika!”<sup>6</sup>

Po njemu je „glas” slike u konfliktu sa „glasom” koji dopire iz zvučnika. Zvuk je uvek redundantan ili u suprotnosti sa slikom, onemogućujući umetničku sintezu dva medija a samim time i estetsku validnost „zvučnog” filma. Arnheim dodaje da govor na filmu ni najmanje ne doprinosi savršenoj ekspresivnosti pokretnih slika, naprotiv, smanjuje moć slike da prenese željenu informaciju zbog „privilegovane” percepcije govora nad objektima, koji nekada artikulisani kao ljudi, sada kao žrtve „čistog” filma moraju ostati nemi.

Mađarski teoretičar Bela Balaž (Bela Balazs), iako veoma skeptičan prema tehnološkoj revoluciji i ekspanziji<sup>7</sup>, smatra da najnoviji tehnološki produkt – „zvučni” film, predstavlja povratak izgubljenog. On takođe osuđujući govor, film smatra „svejezičnim jezikom”<sup>8</sup> jer je sam govor uvek manje ekspresivan od panlingvističkih gestikulacija koje ga prate. Za Balaža, potencijal zvuka na filmu leži u spo-

5 Vidi u: Clair, Rene. *Cinema Yesterday and Today*. Dover, NY, 1972.

6 Arnheim, Rudolf. *A new Lagoon: The Artistic Composites and Talking Films*. LA, California. 1938. 199–230.

7 Tvrdio je da pronalazak prese za štampanje rezultira gubitkom intimnosti, a tranzicija na isključivo štampani jezik otudnjem.

8 Balazs, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Dover, NY, 1970. 194–241.

sobnosti da povratimo kontakt sa svetom i prirodom (zvukom različitih objekata i prostora, pa i zvukom tišine) formirajući novi govor stvari i prirode.

Kao i Balaž, teoretičar Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) je bio veoma obazriv prema produktima moderne nauke i tehnologije, smatrajući da su to najmoćnija sredstva otuđenja. Čovek, pokušavajući stvari da razume, konceptualizacijom gubi dodir sa stvarima i sa sobom samim.

Kracauer film vidi kao sredstvo „produbljanja” realnosti, prikazujući ono što nismo ili nismo mogli da vidimo pre pronalaska filma. Smatrao je govor na filmu formom konceptualizacije *par ekselans*, i zagovarao upotrebu dijaloga u sinematskom smislu, odnosno potiskivanje semantičke konceptualizacije u drugi plan. Za Krakauera, i govor i muzika i zvučni efekti treba da služe istom cilju: „povratku čistoti izraza i komunikaciji kakvom se čovek nekada u prelingvističkom periodu služio”<sup>9</sup>.

Iako zagovornik „čistog” filma, reditelj Žan Epsten (Jean Epstein) zagovarao je „jednakost među zvucima”. Za njega je dijalog – govor nosio istu težinu i imao ista prava kao i zvuk nekog ambijenta ili objekta, rušeći time nadmoć govora u hijerarhiji među zvucima koja je toliko izbezumila teoretičare kao što je bio Arnhajm.

Kao što možemo zaključiti, prelazak na „zvučni” film je izazvao svojevrsnu krizu klasične teorije filma. Ono što je zajedničko u razmišljanjima svih ovih velikana tranzicije „nemog” u „zvučni” film, je njihov odnos prema dijalogu (govoru) na filmu. Smatrali su da konkretne verbalne strukture narušavaju figurativne pseu-doverbalne sisteme koje su oni videli kao temelj filmske umetnosti.

Gomile elaboriranih teorija konstruisanih u prvih tridesetak godina su morale da se adaptiraju, prilagode verbalnom jeziku – govoru kao novoj formi sinematskog izraza, ili da ostanu zaboravljene u istoriji. Teoretičari tranzicionog perioda su našli svojevrsan kompromis, ne prihvatajući bilo koju od opcija oni su odlučili da se prilagode zvuku, ali ne i verbalnoj komponenti – govoru.

Savremena teorija se, za razliku od prethodno navedenih, nikada nije našla u sličnoj situaciji jer je *a priori* prihvatila zvuk i govor kao sastavni deo filma, pri tome ne ispitujući podobnost porekla bilo koje od njegovih komponenti, uvažavajući ga kao potpuno ravnopravno izražajno sredstvo. Savremeni teoretičari koji su izučavali zvuk na filmu, za razliku od svojih prethodnika, veličaju govor kao esencijalni element i u najmanju ruku ravnopravno sinematsko sredstvo.

9 Krakauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, 1960. 102–32.

Možemo reći da, ako je klasična teorija dala legitimitet „zvučnom” filmu, savremena teorija je otkrila da „zvučni” film govori!

Dok su stariji teoretičari filma, kao što je Rene Kler, (a)sinhroni zvuk smatrali sredstvom „služenja” slici, njihovi savremeniji sunarodnici kao što je Rober Breson (Robert Bresson) zvuku su davali nezavisan i ravnopravan status kakav je od početka uživala slika. Za Klera „zvuk van kadra”<sup>10</sup> služi kao sredstvo komplementa slike, a po Bresonu zvuk treba da „zameni” a ne „komplementira”. Kler smatra da zvuk „oslobađa” sliku eliminišući potrebu za prikazivanjem akcije van kadra, dok Breson tvrdi da zvuk „dominira” nad slikom ili slika „dominira” nad zvukom (zavisno od toga koji kanal nosi veću količinu informacija za gledaoca u jedinici vremena, postajući primarni)<sup>11</sup>.

U svom delu *Direktan zvuk (Direct Sound)*, Žan-Mari Strob (Jean-Marie Straub) sa suprugom Danijel Ilje (Daniele Huillet) promoviraju pojam „direktan zvuk”. „Direktan zvuk”<sup>12</sup> kao rezultat sinhronog snimanja zvuka i slike, u suprotnosti sa naknadnim snimanjem i postprodukcijom praksom kakva je upražnjavana prvenstveno u italijanskoj kinematografiji u to vreme, kombinujući Renoarovsku (Jean Renoir) autentičnost i Bresonovski koncept implementacije zvuka, regeneriše poetsku jednostavnost i integritet iz perioda „nemog” filma. Bilo kakvu postprodukcijonu manipulaciju sa zvukom su smatrali „buržoaskim” sredstvom obmane jer se time proizvode priče, karakteri i prostori koji su bespogovorno lažni, i nasilno narušava prirodni harmoničan odnos zvuka i prostora. Iako i „direktan zvuk” na neki način transformiše prostor, on ga za razliku od navedenih „manipulativnih” pristupa uvažava. Za Strobove, naknadno snimanje zvuka<sup>13</sup> ne samo da „izdaje”<sup>14</sup> sliku, već i „zatupljuje” gledaoca čineći ga „gluvim i neosetljivim”. „Direktan zvuk” osim što „uvažava” integritet filmskog prostora, „uvažava” i slobodu gledaoca da ga na sopstven način protumači.

Po Kristijanu Mecu (Christian Metz), zvuk doživljavamo kao atribut i karakteristiku nekog objekta. Zvuk, iako i sam objekat, publika ne tumači na primarnom

10 engl. “off – screen sound”.

11 Vidi u: Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. New York, 1977.

12 Koncept koji su dalje razvili Erik Romer (Eric Rohmer) i američki reditelj Robert Altman (Robert Altman), direktno utičući na razvoj višekanalnih snimača zvuka (Altman je čak svojim parama finansirao konstrukciju prvog terenskog višekanalnog magnetofona marke “Stevenson”). Poznato je da je Altman, za razliku od italijanskog reditelja Felinija (Frederico Fellini) koji je kompletan zvuk u svojim filmovima rekonstruisao naknadno u fazi postprodukcije ne koristeći ama baš ništa od sinhrono snimljenog zvuka, insistirao da se sve snimi na samom objektu za vreme trajanja kadra i da se kasniji zahvati svedu samo na miks – oblikovanje snimljenog materijala. Kasnije je ovaj koncept prihvaćen kao jedno od ključnih pravila “Dogma” filma.

13 Kod nas poznatije kao „nahsinhronizacija” što vodi poreklo iz nemačkog jezika (“nah” – naknadno, ekvivalentno sa “post” na engleskom).

14 izdati – izneveriti.

nivou kao samosvojestven objekat, već kao karakteristiku nekog drugog objekta. Drugim rečima, naša percepcija dozvoljava implementaciju procesa identifikacije koji se baziraju na prethodno stečenom iskustvu i doživljaju sveta oko nas. Zvuk je „sociološka konstrukcija naše percepcije”. Mec kaže da mi doživljavajući zvuk zapravo mobilizujemo sve objekte našeg sistema znanja u cilju njegove percepcije.<sup>15</sup>

Poredeći „nemi” i „zvučni” film, Meri En Doan (Mary Ann Doane) navodi da je „nemi” film posedovao „jedinstvo izraza” gde, iako glumci nisu mogli da govore, njihova tela, facijalne ekspresije i gestikulacije su vizuelizovale dijalog, dok „zvučni” film pretilo da naruši to „jedinstvo”. Po njoj, film se bazira na „materijalnoj heterogenezi” slike i zvuka a može se spasiti samo „srećnim brakom” u cilju očuvanja jedinstva filmskog (sinematskog) jezika. Interesantna su njena razmišljanja o upotrebi govora, toliko osporavanog sredstva:

„Sinhroni dijalog svakako garantuje integritet glumca kao konstrukcije zvuka i slike, jer lako povezujemo izgovoreni tekst sa njegovim mrđanjem usana i telesnim gestikulacijama. *Off – dijalog* predstavlja izazov jedinstvu, jer zvuk koji dolazi izvan ekrana vezujemo za prostor koji ne vidimo, tako da zvuk u ovom slučaju homogenizuje ova dva prostora, a naturalizujemo ga vezivanjem za zamišljeni karakter koji postaje deo narativne strukture, ili konvencionalizujemo tretirajući ga kao *off – naratora*.”<sup>16</sup>

Pošto naša percepcija teži da minimalizuje distancu između objekta i njegove reprezentacije (slike koju smo zvukom stvorili), stvaramo takozvanu „iluziju prisutnosti” koju Doan naziva „fantazmatskim telom glumca”. Možemo reći da „zvučni” film „operiše” u tri odvojena prostora: diegetskom ili zamišljenom, prostoru u kadru, i u auditorijumu.

Najpreciznija i svakako najodređenija razmišljanja o zvuku u audiovizuelnim umetnostima koja se svakako mogu primeniti na sve ostale oblike izražavanja zvukom i medije koji se koriste zvukom kao izražajnim sredstvom, je dao Mišel Šion (Michel Chion).

Francuski kompozitor, reditelj i teoretičar, Mišel Šion, u svoje četiri knjige (*Le Son au cinema*, *La Voix au cinema*, *La Toile trouee* i *Audio – Vision*) je do tančina izučio odnos između slike i zvuka u audiovizuelnim medijima i „dodatnu vrednost”<sup>17</sup> koju dobijamo iz sinteze zvuka i slike.

15 Metz, Christian. *Aural Objects*. Yale French Studies. 1980. 24–32.

16 Doane, Mary Ann. *The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space*. Yale French Studies. 1980. 33–50.

17 engl. “Added value” – „pojam koji predstavlja ekspresivnu ili informativnu vrednost kojom zvuk obogaćuje sliku tako što ga percipiramo kao deo same slike.” (Chion, Michel. *Audio – Vision*. New York. 1994. 221.)

Prvi korak u njegovim teorijama je pretpostavka da „ne postoji niti je ikada postojala prirodna harmonija između slike i zvuka”, baš kao što je Bresson govorio da su slika i zvuk „stranci koji su se slučajno sreli na zajedničkom putovanju”<sup>18</sup>.

Prema Šionu, u analizima umetničkih dela koja sadrže zvuk, slušamo na tri različita načina:

Semantički, kada slušamo u cilju prikupljanja informacija o tome šta je rečeno u zvuku.

Redukovano, kada slušamo u cilju fokusiranja na sam kvalitet zvuka: glasnoću, visinu, tembr, frekvencijski opseg, izobličenja i slično.

Kauzalno, kada slušamo u cilju prikupljanja informacija o izvoru zvuka.

U svojim teorijama Mišel Šion ide i dalje potpisujući sa nama „audiovizuelni ugovor”, kao neku vrstu simboličkog pakta na koji pristajemo uvek kada „doživljavamo” audiovizuelno delo kao jedinstven entitet i svet.

Možemo reći da je najveća vrednost rada ovog velikog teoretičara i praktičara, autora preko dvadeset knjiga i renomiranog kompozitora *musique concrete*, u tome što se uhvatio u koštac sa ovom novom i umetnički nedovoljno egzaktnom i istraženom disciplinom, uspešno sistematizujući većinu pojava i pojmova koje svi koji se praktično bave ovom disciplinom veoma dobro poznaju.

Šion promovise niz teorijskih stavova, definicija i pojmova kao što su: sinhreza (synchresis), procesovani zvuk (rendered sound), akuzmetar (acousmetre), zvuk “en creux” (sound “en creux”), pa i sam termin “audio – vision”. On izvodi sistematizaciju od neprocenjivog značaja za dalji akademski razvoj discipline dizajn zvuka (iako je neke pojmove izuzetno teško, gotovo nemoguće prevesti) i definiše stvari koje odavno znamo ali ih sada prepoznajemo elegantno preobučene u egzaktno akademske termine.

Sinhreza (synchresis) je „spontana i neodoljiva mentalna fuzija, oslobođena svake logike, koja se dešava između slike i zvuka kada se pojave tačno u isto vreme.”

Šion je ovaj pojam izveo kao akronim reči sinhrono i sinteza, a najbolji primer je da zvuk udarca sekire u drvo koji je stavljen sinhrono sa snimkom udarca pesnicom u vrata publika ne doživljava kao grešku već kao jači i ubedljiviji udarac.

Moglo je biti i drugačije. Ljudski mozak je mogao zahtevati potpunu odanost istini, ali zbog niza estetskih i praktičnih razloga sretni smo što nije. Upravo mo-

18 Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. New York, 1977. 23.

gućnost reasocijacije slike i zvuka predstavlja fundament na kome se zasniva disciplina dizajn zvuka.

Na sinhrezu se oslanjamo u pozorištu, svim scenskim događajima izvedenim uživo i svim multimedijalnim prezentacijama u sistemu slika – zvuk, kao na osnovni aksiom koji se podrazumeva i adut na koji uvek možemo računati.

Zamislimo, naprimer, koncert na kome ne bi verovali da muzičari sviraju jer zvuk njihovih instrumenata čujemo pojačan kroz audio sistem, ili pozorišnu predstavu u kojoj ne verujemo da telefon zvoni jer njegov zvuk dopire sa zvučnika. Umetnički život ove discipline bi zaista bio nezamisliv, a dizajn zvuka bi se doslovno sveo na reprodukciju realnosti.

Procesovani zvuk (rendered sound) je „zvuk koji podražava ono što mislimo da bi se trebalo čuti u zadatoj situaciji prikazanoj slikom”. Upotrebljavamo ga kada želimo „realniju” sliku realnosti podražavajući ga nekim drugim zvukom.

Ovakvu upotrebu zvuka srećemo još u antičkom pozorištu kada su zvuci nadolaska oluje i gromova simulirani pokretanjem velikih limenih ploča.

Možemo reći da je u današnje vreme formirana estetika „procesovanog zvuka” koja se smatra standardnom, polaznom osnovom u vrednovanju kvaliteta audiovizuelnog dela. Prosto, publika više veruje stilizovanom nego realnom zvuku.

Akuzmetar ili Fantom akuzmetra je „odlaganje fuzije slike i zvuka do ekstrema”. Reprodukujuci samo zvuk, prikazivanje njegovog izvora odlažemo skoro uvek do samog kraja ili raspleta.

Šion „akuzmatskim” naziva medije kao što su radio ili telefon, kod kojih nikada ne vidimo izvor zvuka a oslonjeni smo samo na svoju maštu. Po njemu su bilo kakvi “off” zvuci (čiji se izvor ne vidi u slici) „akuzmatski” (postoji veliki broj primera upotrebe zvuka kao „akuzmatskog” sredstva – recimo glas Velikog Brata, kompjutera Hala u Kjubrikovoj (Stanley Kubrick) *Odiseji u svemiru 2001.* ili Normana u Hičkokovom (Alfred Hitchcock) *Psihu...*).

Zapravo, fenomen „akuzmetra” ima veze sa našom percepcijom koja dozvoljava neograničenu sugestivnu moć zvuku koji dolazi „odozgo” i kome ne znamo izvor.

Zvuk “en croix”<sup>19</sup> se odnosi na „negativ prostora” koji u relaciji audio / vizuelno (slika / zvuk) formira rezultantu između dešavanja u slici i evociranog u glavi

19 „Negativ zvuka”, „Fantomski zvuk”, „Zvuk u ogledalu”.

recipijenta. Drugim rečima, odnosi se na upotrebu zvuka kao sredstva metafore u cilju otvaranja „percepcijskog vakuma” u koji publika instiktivno upada. Što je „percepcijski vakum” veći to je i „dodata vrednost” umetničkom delu veća.

Kreativnu tenziju proizvedenu „metaforskom” distancom između zvuka i slike možemo uporediti sa percepcijskom tenzijom izazvanom fizičkom razdaljinom između dva oka. Mozak, nesvestan ovoga, dve dvodimenzionalne slike koje nam reprodukuju naša dva oka zasebno „izjednačava”, kreirajući treću dimenziju kao rezultatnu reprodukciju stvarnosti koju vidimo. Što je distanca veća, veća je i dubina kao treći parametar trodimenzionalnosti do određenih granica – ako ukrstimo oči, mozgu ćemo poslati slike toliko različite da neće moći da ih protumači, a kao rezultat dobićemo konfuznu dupliranu sliku. Ako zatvorimo jedno oko, eliminisaćemo razlike i dobiti tačnu sliku, ali bez „dodate vrednosti”.

Volter Marč (Walter Murch), američki dizajner zvuka, montažer, reditelj i teoretičar, nadovezujući se na prethodno rečeno govori da ta rezultatna trodimenzionalnost nije nestvarna, laž ili halucinacija, nego je način na koji je svako od nas percipira i tumači jedinstven. Dakle, ta trodimenzionalnost je fuzionisana sa slikom / zvukom – audiovizuelnim delom i doživljavamo je kao sastavni deo, a ne kao nešto što nam dolazi iz glave zato što naš um teži da percipiramo informaciju iz primarnog izvora. Rezultat svega ovoga je da „vidimo” ono što zapravo postoji samo u našim glavama, u svojim najfinijim detaljima različito, i jedinstveno za svakog gledaoca ponaosob.

U odnosu na Šionov rad u knjizi *Audio – Vision*, on kaže da mi „ne vidimo i ne čujemo film ili pozorišnu predstavu, mi je vidimo / čujemo”<sup>20</sup>. Trodimenzionalna fuzija slika levog i desnog oka se dešava momentalno jer se distanca između njih ne menja. S druge strane, „metaforska” distanca između slike i zvuka koji je prati nije i ne sme da bude konstanta, što bi rezultiralo latentnijom percepcijom kod publike. Navodeći primer iz „svog”<sup>21</sup> filma *Apokalipsa danas (Apocalypse Now)*, Marč potvrđuje praktičnu implementaciju Šionove teorije:

„Sliku zatvaranja vrata i zvuk zatvaranja vrata publika fuzionise trenutno, ali to predstavlja nizak *audio – vision*”<sup>22</sup>. Međutim, slika golog čoveka samog u hotelskoj

20 Ondaatje, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing*. New York, 2004. 32–43.

21 Film je režirao Francis Kopola (John Francis Ford Copolla), a Marč je za zvuk u ovom filmu ponovo dobio nagradu Oskar (prvi put je Oskara dobio za film *Conversation* istog reditelja, a poslednji put za zvuk u filmu *The English Patient* Entonija Mingele – Anthony Mingella). Marčov rad na ovom filmu predstavlja prekretnicu u pristupu zvuku u modernoj kinematografiji i ustoličenje termina dizajn zvuka u kinematografskoj praksi.

22 Vidi u: Chion.

sobi u Sajgonu i zvuk ptica iz džungle, kada se fuzionišu predstavljaju relativno visok *audio – vision*.”<sup>23</sup>

Dobar „dizajn zvuka” podrazumeva ne samo adekvatnu podršku slici, nego i svojevrsnu „konceptualnu rezonancu” između slike i zvuka. Zvuk treba da nam sliku prikaže drugačijom, zatim nas ova „nova” slika tera da drugačije čujemo zvuk, što nam opet otkriva nove stvari u slici, što ponovo rezultira drugačijim zvukom... Ovo predstavlja suštinu fenomena sinestezije i vrhunac „filmskog” izražavanja.

Verovatno najinteresantnija teorija Voltera Marča, „teorija treptaja”<sup>24</sup>, promovisana u njegovoj knjizi *U treptaju oka (In the Blink of an Eye)*, vezana je isključivo za montažu i filmsku umetnost. On smatra da postoji veza između mesta na kojima osoba trepće i putanje misli te osobe. Treptaji su ekvivalenti mentalnim znacima interpunkcije i obezbeđuju bolju artikulaciju misli. Shodno verovanju da putanja rezova mora da koincidira sa putanjom misli karaktera u filmu, a samim time i publike, proizlazi relacija „treptaj = rez”. Montažer u stvari „namiguje” gledaocima i time na najsinematskiji način komunicira sa publikom.<sup>25</sup>

Ovakvi inicijalni intelektualni momenti u sprezi sa evolucijom medija i neprestanim revolucijama u audio tehnologiji, rezultirali su pojavom velikog broja sledbenika i poklonika zvuka, pre svega kvalitetnijeg umetničkog izraza, koji disciplini dizajn zvuka obećavaju svetliju budućnost.

23 Ondaatje, 60–65.

24 Marč tvrdi da mu je ideju dao Džon Hjuston (John Houston) kada je gledao njegov intervju na televiziji.

25 Vidi u: Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Silman-James Press. 2001.

## A SURVEY OF SOUND IN CINEMA

### *Summary*

---

*This essay is about theories on film sound. Through excerpts of theories of most renowned critics and artists in film history, it explores why it has never been fully accepted since it had been introduced in 1927. It explores how come that sound design as unwanted child has become one of the most powerful means of cinematic expression. This paper is also about aesthetic aspects of the use of sound. It represents questions and confusions that people had in interpreting sound on film, even understanding the benefits in any aspect of use of sound. That has resulted firstly in avoiding to consider sound, then neglecting speech, and finally in complete affirmation.*