

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Igor Tomljanović

Nijemi dijalozi u zvučnom filmu

(*Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24/2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez; str. 121-128)

1. Uvod

1.1. Zašto nijemi dijalozi?

Kad uđemo u kino dvoranu opremljenu suvremenom audio opremom i počnemo gledati film, neovisno o tome da li je riječ o bogato produciranom spektaklu ili komornoj drami, vrlo brzo postaje nam jasno koliko je audio segment važan u suvremenom filmu. Zvučne piste raskošnijih filmova nakrcane su i s više desetaka zvukova koji se čuju istovremeno (dijalog, glazba, šumovi), no zvuk je jednako važan i u minimalističnije zamišljenim produkcijama, u kojima se zvučni efekt zasniva samo na glasovima glumaca, glazbi i manjem broju konvencionalnih šumova. Svoj toj zvučnoj raskoši usprkos, ili možda upravo zbog njezine prisutnosti, neka jednostavna rješenja, koja datiraju još iz nijemog filma, nisu izgubila na atraktivnosti. Jedno od njih je "nijemi dijalog" koji ne samo da s dolaskom zvuka i prave najezde izrazito verbalno koncipiranih filmova nije nestao s filma, već je upravo dolaskom zvuka dobio novi smisao i efekt. On od tada više nije stilsko sredstvo kojim se u nedostatku boljeg načina zamjenjuje verbalna komunikacija, već se stilistički osamostaljuje i postaje samosvojnim filmskim sredstvom za postizanje određenih značenja.

Neverbalni aspekt dijaloga otada je prestao biti jedinim izvorom informacija o dijalogu, a njegovo je vođenje postalo slobodnim stilskim izborom.

To je razlog zbog kojih mi se problematizacija uloge i stilske vrijednosti nijemih dijaloga u zvučnom filmu, čini izrazito zanimljivom i intrigantnom. Ovo je samo pokušaj grube sistematizacije upotrebe nijemih dijaloga nastao posve empirijskom metodom, gledanjem i analiziranjem filmova, a gotovo posve lišen pomoći stručne literature, budući da nisam naišao niti na jedan stručni članak koji se bavi ovim aspektom filma.

1.2. Dijalog u nijemom filmu i nijemi dijalog u zvučnom: primjeri

Za uvod poslužit ću se sekvencom iz nijemog filma *Potjera za zlatom* Charlieja Chaplina.

Opis scene: Veliki Jim zatječe Charlieja u kolibi kako jede njegovu hranu:

1. AP Veliki Jim iz profila; nešto bijesno govori i gestikulira; u kadar s desna ulazi Charlie upitno gledajući Jima; Jim mu nešto govori i rukom pokazuje prema dole (očito misleći na hranu koju je Charlie pojeo); Charlie se okreće i rukom pokazuje



na isto mjesto, zatim rukom gladi trbuh; Jim mu govori nešto i glavom pokazuje prema van; Charlie ga upitno gleda. Veliki Jim ponavlja pokret glavom i rukom pokazuje prema van.

MEĐUTITL: "Izlazi!"

Charlie ga gleda i diže šešir na pozdrav.

Ovo je samo dio jedne sekvence iz filma koja će nam poslužiti za ilustraciju funkcioniranja dijaloga u nijemom razdoblju filma. Oni su, kao što znamo, bili uglavnom nijemi. Kažem uglavnom, jer je i u filmu bez zvuka postojala razlika u vrsti dijaloga. Kao što se vidi i iz gore citiranog primjera, većina dijaloga doista je bila nijema - pogledi i izrazi lica više ili manje uspješno su zamjenjivali riječi, no neki su dijalozi u nijemom filmu bili ispisivani međutitlovima. U citiranom primjeru naveden je tek jedan međutitl koji za razumijevanje zbivanja i nije nužan, no mnogi su filmovi, osobito oni sa složenijim fabulama, gotovo nerazumljivi bez međutitlova. Takve dijaloge možemo smatrati nijemima samo uvjetno, jer oni su nijemi samo zbog tehničke ograničenosti filma, dok su zapravo mišljeni zvučno, a izvedeni nijemo.

Dolaskom zvuka na film, stvari su se promijenile. Zvučni verbalni dijalog postao je dominantan, a nijemi rijedak, odnosno od nužnog oblika pretvorio se u izražajno sredstvo koje svoju atraktivnost gradi upravo na opoziciji spram dominantne zvučne slike filma. Ovaj postupak može se shvatiti i iz sljedećeg primjera, iz filma *Poljubac smrti* Roberta Aldricha. Citirat ću dio scene u kojoj razgovaraju privatni detektiv Mike Hammer i policijski istražitelj:

- | | | |
|--------------------------|---|---|
| 1. BP Hammer i policajac | <i>Hammer pruža ruku i iz policajčevog džepa (iz profila) vadi cigarete, policajac ga hvata za zapešće</i> |  |
| 2. DETALJ ruke | <i>rana na zapešću</i> | |
| 3. PBP policajac, Hammer | <i>policajac podiže pogled prema Hammeru i upitno ga gleda u oči</i> |  |
| 4. KP Hammer | <i>gleda u policajca (pogled otkriva da je u nečemu otkriven)</i> | |
| 5. KP policajac | <i>gleda Hammera, spušta pogled prema ruci, proučava ju, ponovno diže pogled prema Hammeru, gleda ga oštro i zabrinuto, i pita: "Odakle ti to?"</i> | |

Iz gore navedene knjige snimanja jasno je da se komunikacija između dva lika odvija neverbalnim sredstvima, izrazima lica i pogledom, no što sve, zapravo, podrazumijevamo pod "nijemim dijalogom"?

Najkraće rečeno, svaki oblik komunikacije dvoje ili više protagonista bez posredovanja verbalnog sporazumijevanja. Takvih oblika ima, međutim, više nego što se u prvi čas čini. Pisanje pisama, poruka, emailova, znakova, kodova, sporazumijevanje rukama, komuniciranje pogledom samo su najčešći među njima i sve njih možemo smatrati nijemim oblicima komunikacije, odnosno nijemim dijalozima.

1.3. Sličnosti i razlike nijemih i zvučnih dijaloga

Iz temeljne opozicije dviju vrsta dijaloga - zvučno/nijemo - mogu se izvući i druge razlike, ali i sličnosti u njihovoj upotrebi na filmu. I nijemom neverbalnom i zvučnom verbalnom dijalogu zajedničko je da pružaju raznolike informacije o likovima, o njihovom međusobnom odnosu, pojedinačnim reakcijama jedan na drugog. Razlika je, međutim, u tipu informacija koje donose. Dok verbalno izrečeni dijalozi imaju gotovo neograničen raspon tipova informacija koje mogu pružiti gledatelju, nijemi dijalozi, u pravilu, ne pružaju faktografske informacije, iako je i to moguće (npr. klimanje ili odmahivanje glavom lika na postavljeno pitanje može gledatelju pružiti upravo takvu informaciju). Nijemi dijalozi, najčešće, služe za izražavanje verbalno *neizrecivog* ili barem teško izrecivog, dakle za izražavanje neke emocije (ljubavi, mržnje, ljubomore, prezira...) ili nekog drugog tipa odnosa između likova koji lik, iz nekog razloga, ne može ili ne želi verbalizirati (npr. izražavanje sumnje pogledom).

Specifičnost nijemih dijaloga je i njihova velika ovisnost o kontekstu u kojem se zateknu. Diskurs suvremenog narativnog filma (velika dinamika zbivanja, velik broj i fabulativna složenost situacija, velik broj lokacija i likova te složeni odnosi u koje oni stupaju...) takav je da je značenje nijemog dijaloga ponekad vrlo teško iščitati bez poznavanja konteksta, pa su tako sekvence nijemog dijaloga uglavnom dio neke scene verbalnog dijaloga ili akcijske scene iz koje crpe značenje, dok su čitave scene nijemog dijaloga u suvremenom filmu rijetke, a i tada su zapravo uvelike ovisne o kontekstu prethodnih i slijedećih scena. To, međutim, nije pravilo, no o tome će biti više riječi kasnije (poglavlje 2.2.).

Ako smo utvrdili da postoje nijemi i zvučni dijalozi, logično je upitati se koji je uopće smisao i funkcija njihove upotrebe, što je to što nijeme dijaloge čini zanimljivim redateljima, odnosno što oni donose nekom filmskom prizoru, a što zvučni dijalozi ne mogu ili teško uspijevaju donijeti. Koji, dakle, tipovi nijemog dijaloga postoje?

2. Tipovi nijemog dijaloga

2.1. Opći tipovi

Nijema komunikacija ili dijalog najopćenitije gledano, može se podijeliti na posrednu i neposrednu. Posrednom komunikacijom smatramo svaku komunikaciju koja se odvija posredstvom nekog medija (pisma, telegrami, telefaksi, emailovi, razne vrste odašiljanja kodiranih poruka i sl.), dok su najčešće vrste neposredne neverbalne,

odnosno nijeme komunikacije izmjenjena pogleda ili davanje znakova rukom ili drugim dijelovima tijela.

Posredna nijema komunikacija za nas je manje zanimljiva, jer ona uglavnom služi kao puka zamjena za klasičnu verbalnu komunikaciju koja, međutim, nije moguća iz nekog dramaturškog razloga (npr. prostorne udaljenosti protagonista ili straha od stvaranja buke u zatvorskim ili vojnim filmovima). Tipovi poruka koje se na taj način odašilju bitno se ne razlikuju od tipova poruka koje se razmjenjuju uobičajenom verbalnom komunikacijom, odnosno razgovorom.

Stilska vrijednost neposredne nijeme komunikacije (osim u slučajevima prenošenja jednostavnih poruka znakovima koje nalaže specifična situacija o čemu će biti više riječi u sljedećem poglavlju) jest u tome što se njome razmjenjuju poruke koje se ne mogu ili se teško mogu prenijeti verbalno.

2.2. Nijemi dijalozi s obzirom na tip scene

Već sam spomenuo da su nijemi dijalozi umnogome ovisni o kontekstu u kojem se nalaze. To je uostalom – kao što je u svojim poznatim eksperimentima pokazao Kulješov – jedan od principa filma, odnosno filmske montaže, no prizorni kontekst mnogo je važniji za nijeme kadrove ili skupine kadrova, nego za one u kojima se odvija neki verbalni dijalog. O tom kontekstu, tipu scene, redosljedu kadrova unutar sekvence, o informacijama koje imamo o zbivanjima i likovima ovisi razumijevanje nijemih dijaloga. Najopćenitije, nijemi se dijalozi s obzirom na tip scene mogu podijeliti na:

- a) nijemi dijalog u akcijskim scenama
- b) nijemi dijalog u dijaloškim scenama
- c) nijema dijaloška scena

(a) Akcijske scene za ovu priliku možemo definirati kao scene u kojima značenje proizlazi iz fizičke radnje na platnu, a ne iz izgovorenih riječi. Neverbalni, nijemi dijalozi u njima se pojavljuju u različitim oblicima i tipovima. Uz termin 'akcijske scene' najčešće vežemo razne vrste okršaja, većih ratnih sukoba, privatnih obračuna, fizičkih ili upotrebom oružja, scene potjera i slično. U njima podjednako nailazimo na posrednu i neposrednu neverbalnu signalizaciju. U ratnim filmovima, primjerice, česta je upotreba kodirane signalizacije kao što su Morzeovi znakovi, pisane šifre ili znakovi rukom tijekom same akcije, ali i poruke koje se prenose pogledom. Najčešće su to vrlo jednostavni znakovi koji služe samo da bi potvrdili ili negirali neku informaciju (često zapovjed), dok u dramatičnim prizorima (tijekom borbe, ranjavanja, smrti) pogledi često nose vrlo snažno nabijene emotivne poruke. Naravno, kako bi gledatelj pravilno protumačio određene znakove, posebno one date pogledom i mimikom, te kako ne bi došlo do značenjske zbrke, i u ovim su scenama nijemi dijalozi ovisni o jasno stvorenome prizornom kontekstu.

U akcijskim scenama čest je slučaj da nijema komunikacija u potpunosti zamijeni verbalnu i uz samu fizičku akciju bude ključan čimbenik za razumijevanje same scene. Navest ću primjer iz filma *Grabežljivac* Johna McTiernana u kojoj se skupina koju predvodi Arnold Schwarzenegger (u knjizi snimanja navodit ću ga kao AS) sprema za napad na pobunjenički kamp.

1. BP Billy *gleda u AS*
2. AP *AS kruži desnom rukom dajući znak svojim vojnicima da se rašire, zatim isti znak ponavlja i lijevom rukom, dodaje pušku vojniku iza sebe, uzima dalekozor, puži prema jednom balvanu (kamera ga prati), sjeda iza balvana i dalekozorom promatra kamp, total kampa*
3. KP AS *gleda kroz dalekozor*
4. SP *neki seljak kopa pored kamiona, prolazi stražar*
5. KP AS *okreće glavu, gleda*
6. SP *stražari u stražarskom gnijezdu*
7. KP AS *okreće glavu, gleda*
8. SP *vojnici jedu za stolom*
9. KP AS *spušta dalekozor, promatra pa opet stavlja dalekozor*
10. Total *vojnici udara nogom zarobljenika*
11. KP AS *promatra*
12. AP *vojnici puca u glavu zarobljeniku i odlazi*
13. KP AS *spušta dalekozor*
14. BP AS *okreće se, sjeda, pogledava prema svojim ljudima i daje im znak kružeći kažiprstom*
15. BP Dillon *potvrdno kima glavom, spušta se i puži prema AS, slijede ga drugi vojnici*
16. BP AS i vojnici *AS: "Ubili su jednog taoca. Pokret. Mac, Bain - gnijezdo. Billy i Poncho - stražare. Hawkins i Dillon - zaštitnica. Ja ću spremnik za gorivo."*
17. SP odozgo *vojnici se razilaze*
18. SP *Mac i Blaine se šuljaju*
19. SP odozdo *Mac i Blaine se šuljaju*
20. SP odozgo *Mac i Blaine se šuljaju*
21. KP *Blaine nailazi na žicu od bombe*

22. SP *na drugoj strani stražar sjedi i puši, dva vojnika mu se prikrajaju iza leđa*
23. DET *mina, Mac gura u nju štapić*
24. KP *Mac gleda prestrašeno u Blainea*
25. DET *kliješta režu žicu, KP Blainea koji odahne, pogledava prema Macu, Mac već gleda prema stražarskom gnijezdu*
26. BP *stražar u gnijezdu, u pozadini mu se prikrajaju Mac i Blaine*
27. SP *drugi stražar puši, neko ga sleđa obori, brišući švenk do balvana iza kojeg su Dillon i Hawkins*
28. KP *Dillon i Hawkins, Dillon gleda kroz dalekozor i kaže: "Jedan manje", uzima opet dalekozor i gleda na drugu stranu*
29. SP odozgo *Mac i Blaine ispod stražarskog gnijezda*
30. SP *Blaine se šulja*
31. SP *Mac zazviždi, stražar se sagne prema njemu*
32. KP *stražar kojeg Mac probada nožem*
33. SP *Mac izbacuje mrtvog stražara iz gnijezda, švenk na Dillona koji to promatra dalekozorom*
34. SP *Dillon daje znak palcem, preoštravanje na prvi plan u kojem je AS, KP, narezan sleđa, kima glavom, okreće se i kreće u akciju*

U ovoj se sceni pojavljuje više tipova nijemog dijaloga. U kadrovima označenima brojevima 2, 14 i 34 vidimo komunikaciju dogovorenim znakovima, tipičnom za vojničke akcije. U kadrovima 24 i 25 postoji komunikacija pogledima između dva vojnika, a u nekoliko navrata, u kadrovima 15 i 34 prikazano je kimanje glavom, svima poznat i razumljiv neverbalni znak prisutan u svakodnevnoj komunikaciji.

(b) Nijemi dijalog u verbalnim dijaloškim scenama tradicionalno se najčešće pojavljuje u žanrovima u kojima je psihologija likova u prvom planu kao što su, primjerice, psihološke drame, ljubavni filmovi i njihove razne varijacije, ali je prisutan i u svim drugim žanrovima, najčešće u prizorima koji se izrazitije bave psihologijom likova, odnosno odnosima između likova. Veći dio ovog rada bavi se upravo funkcijom, značenjem i stilskim pojavnim oblicima nijemog dijaloga unutar verbalnih dijaloških sekvenci (2.3., 2.4. i 2.5.), a ovdje bih skrenuo pažnju na poseban tip scene koji se može smatrati produžetkom dijaloške scene "drugim sredstvima", a u kojem su neverbalni znakovi, prvenstveno oni upućeni pogledima, od suštinske važnosti za njihovo razumijevanje i emotivni doživljaj. To su ljubavne scene. Prizovete li u pamćenje bilo koju žanr scenu prvog poljupca nekog zaljubljenog para, zamijetit ćete da u gotovo svakoj takvoj sceni samom poljupcu (dakle, fizičkoj akciji)

prethodi izmjena pogleda partnera, a često dijalog pogledom slijedi i nakon poljupca. U prvom slučaju, uglavnom je riječ o međusobnom propitkivanju partnera o zrelosti njihove veze ili intenzitetu strasti, odnosno eventualnoj spremnosti da ju potvrde i konkretnim činom, što se, kao što je uglavnom poznato, doista rijetko i teško izražava riječima. U drugom slučaju, pogledi služe kako bi potvrdili i pojačali značenje poljupca, ukazali na zadovoljstvo ljubavnika i sl. Postoje i slučajevi u kojima se nijemi dijalog pogledima odvija i između poljubaca, no njegovo značenje uglavnom je vrlo slično gore spomenutima, odnosno varira između propitkivanja i potvrđivanja ljubavi ili erotske privlačnosti. Sve navedeno, s manjim varijacijama, vrijedi i u tzv. erotskim scenama. Nisu rijetki slučajevi da se nijemi dijalog u ljubavnim scenama odvija paralelno s verbalnim, no to ne umanjuje značenje nijeme komunikacije koja tim scenama pridaje značenje (uglavnom emotivno) koje se samo verbalnom komunikacijom teško može postići.

Iako su najčešće dio dijaloške scene, ljubavne scene mogu se sresti i u akcijskom kontekstu.

Postoji, međutim, i vrlo specifičan filmski izraz koji se može smatrati podvrstom nijemih dijaloga u zvučnim dijaloškim scenama (iako se ponekad susreće i u drugim tipovima scena, ovdje je najčešća), i koji uvjetno možemo nazvati "nijemim monologom". U dijaloškim scenama često, naime, nailazimo na kadrove ili dijelove kadra u kojima jedan ili oba lika pogledom izriču neku emociju ili neko drugo stanje svijesti, no to nije pogled upućen sugovorniku pa se ne može smatrati dijalogom. Ti pogledi upravljani su ili u sebe ili u gledatelja ili u nekom pravcu koji mimoilazi sugovornika (vrlo je čest pogled u pod) i imaju vrlo jaku obavijesnu, najčešće emocionalnu vrijednost. U suštini takvi pasaži imaju vrlo sličnu funkciju kao i verbalni monolozi, ali se iz određenih razloga, koji izvire ili iz dramaturgije ili iz karaktera lika, ne izriču glasno, već samo pogledom. Stoga, mi se čini pravilnim nazvati ih "nijemim monolozima". Navest ću primjer iz filma *Doba nevinosti* Martina Scorsesea, iz scene razgovora Michelle Pfeiffer i Daniela Daya Lewisa:

1. BP Pfeiffer i Lewis *Pfeiffer puši i kaže: "U svemu što ona kaže (Lewis s leđa) ima istine i malo neistine. Zašto? Što vam baka pričala?"*
2. BP Lewis i Pfeiffer *Lewis: "Čini mi se da misli da se vraćate mužu."*
3. BP Pfeiffer i Lewis *Pfeiffer gleda Lewisa, spušta pogled*
4. BP Lewis i Pfeiffer *Lewis: "Ili da ćete bar razmisliti."*
5. BP Pfeiffer i Lewis *Pfeiffer: "Svašta se o meni mislilo. To znači da bi ona na mojem mjestu razmislila. Jednako kao i o vašoj želji da ubrzate vjenčanje."*
6. AP Pfeiffer i Lewis *Pfeiffer kreće prema softi (kamera ju prati), sjeda (SP), šute, Lewis je okrenut leđima Pfeiffer*
7. KP Lewis *"May i ja smo na Floridi otvoreno porazgovarali. Vjerojatno prvi put."*

8. BP Pfeiffer *gleda u Lewisa, očima kruži lijevo desno kao da razmišlja*
9. KP Lewis *"Želi duge zaruke da bi mi dala vremena."*
10. BP Pfeiffer *zamišljena, "Vremena za što?"*
11. KP Lewis *"Vjeruje da se žurim s vjenčanjem da bih pobjegao od nekoga do koga mi je više stalo."*
12. BP Pfeiffer *dugo gleda u Lewisa, spušta pogled, okreće glavu, "Da biste se odlučili za drugu ženu?", gleda dole*
OFF Lewisa: "Ako želim."
Pfeiffer kima glavom, "Vrlo plemenito."
13. KP Lewis *"To je ludost."*
OFF Pfeiffer: "Zašto?"
14. BP Pfeiffer *"Zato što druga žena ne postoji?"*
15. KP Lewis *"Ne. Zato što se ni jednom drugom ne kanim oženiti."*
16. BP Pfeiffer *gleda u Lewisa, spušta pogled, okreće glavu, "A ta druga žena...voli li vas?"*
17. BP Lewis *naglo se okreće prema Pfeiffer i odlučno odgovara: "Ne postoji druga! May je mislila na nekoga...", zbunjen je i ne zna dovršiti rečenicu*
18. BP Pfeiffer *gleda ispred sebe (u prazno) i istovremeno gasi cigaretu*
19. SP Pfeiffer sjedi, *šute*
Lewis: "To je vaša kočija?"
Lewis stoji Pfeiffer: "Da. Uskoro moram poći..."

U ovoj sceni jasni su dijelovi u kojima lik koji tumači Michelle Pfeiffer ima nijeme monološke dionice, najuočljivije u kadrovima 8 i 18, ali i u dugim šutnjama i pogledima koji prethode izgovorenim replikama u kadrovima 12 i 16.

(c) Nijema dijaloška scena po svojim se karakteristikama u suštini ne razlikuje od akcijske ili zvučne dijaloške scene u kojoj su prisutni i nijemi dijalozi, stoga je u ovoj podjeli treba shvatiti uvjetno. Uvrstio sam ju kako bih upozorio da je, usprkos prevladavajućem mišljenju kako nijemih dijaloških scena gotovo i nema u suvremenom filmu, ona ipak prisutna te da nosi mnogo veće dramaturške potencijale no što bi se moglo u prvi mah pomisliti. Čak bih ovdje mogao polemizirati s vlastitom konstatacijom iz uvoda ovog rada u kojemu sam rekao kako dijaloške scene, kada i postoje u filmu, uvelike ovise o kontekstu scena koje joj prethode i dolaze nakon nje. Ta je tvrdnja, međutim, samo djelomično točna, a u boljih redateljima može se pokazati i posve promašenom. Evo primjera iz filma *Sirove strasti* Paula Verhoevena. Riječ je

o sceni koja traje točno dvije minute, događa se u disco klubu i u njoj sudjeluju Sharon Stone, Michael Douglas i Leilani Sarelle:

1. KP *Sarelle, nepoznati muškarac i Stone, plešu*
2. KP *kontraplan, Stone i Sarelle plešu i izazovno gledaju jedna drugu*
3. SP *plesači na podiju, u kadar ulazi DOUGLAS (BP) koji ispija iz čaše*
4. KP *Stone i Sarelle plešu i ljube se*
5. KP *Douglas ide prema kameri, gleda prema Stone i Sarelle*
6. KP *Stone i Sarelle, Stone ugleda Douglasa i izazovno se okreće prema njemu*
7. KP/AP *DOUGLAS u 1. planu, KP, gleda prema Stone i Sarelle, u 2. planu, AP, koje plešu i maze se, Stone provokativno gleda prema Douglasu, kamera zumira na Stone u BP*
8. KP *Douglas i Stone, Stone mu prilazi da zajedno plešu*
9. KP *Sarelle pleše, gleda prema Stone i Douglasu, ljutito odmahuje rukom, okreće se*
10. KP *kontraplan Sarelle prolazi pored kamere, u vidokrug dolaze Stone i Douglas u BP, plešu*
11. KP *Douglas i Stone, Douglas pokušava poljubiti Stone, ona se izmiče, gleda ga i smije se*
12. KP *Douglas gleda Stone, Stone ulazi u kadar, prilazi mu licem uz lice*
13. DET *Stoneina stražnjica trlja se uz Douglasovo tijelo*
14. BP *u 1. planu nepoznati plesač i plesačica plešu pomičući tijela i glave lijevo-desno i tako čas zaklanjaju, čas otkrivaju pogled na 2. plan u kojem su Stone i Douglas, plešu, ona leđima naslonjena na njega*
15. KP *kontraplan, plesačica je zapravo Sarelle, ljubomorno promatra Stone i Douglasa*
16. KP *Stone gleda izazovno u Sorelle, naglo se okreće prema Douglasu (njezin pokret malim brzim švenkom prati kamera) i u kadru je KP Douglasa koji gleda u Sorelle, a Stone je samo blago narezana; Douglas se okreće prema Stone i kreće prema njoj da ju poljubi, ona uzmakne*
17. KP *Stone se smije, Douglas blago narezan*
18. DET *Douglasova ruka mazi Stone po stražnjici*

19. KP *Stone i Douglas priljubljenih lica, na rubu poljupca (dugo trajanje), zatim se lagano počnu ljubiti*
20. BP *Sorelle i plesač iz profila, plešu*
21. KP *Stone i Douglas, strastveno se ljube*
22. KP *kontraplan, Stone i Douglas, ljube se*
23. KP *Sorelle, pleše i promatra Stone i Douglas*
24. BP *Stone i Douglas, iz profila, uklopljeni u gomilu plesača, plešu, ljube se, kamera polako odzumira u POLUTOTAL u kojem ih jedva primjećujemo*

Zamislimo sada slučaj da gledatelj uđe u kino ili upali televizor upravo u trenutku kad počinje gore opisana scena. Naravno, ne bi iz nje mogao shvatiti svu složenost odnosa u koje ulaze troje njezinih protagonista, no bez većih napora mogao bi razumjeti o čemu ona govori. Doista, lako je iz nje iščitati klasičnu strukturu razvoja odnosa u nekom ljubavnom trokutu: prvo zatičemo par Stone-Sorelle u erotsko-ljubavnoj igri, zatim ulazi Douglas, izaziva interes kod Stone, ona odlazi od Sorelle i pridružuje se Douglasu, slijedi igra zavodjenja, privlačenja i odbijanja, buđenja strasti kod njih dvoje, dok s druge strane pratimo ljutnju i ljubomoru Sorelle. A sve to prikazano je gotovo isključivo kroz preciznu montažnu izmjenu pogleda i izražaja lica troje protagonista.

Vrijedi se zapitati što bi gledatelj koji se uključio u isti taj ili neki drugi film shvatio o cjelini filma ili o odnosu između likova iz neke verbalne sekvence u trajanju od 2 minute. U većini slučajeva, mnogo manje, nego iz ove, gore opisane. Ovaj primjer, inače prilično rijedak u suvremenom filmu, vrlo dobro svjedoči kako se ne smije podcjenjivati retorički i dramaturški potencijal nijemog dijaloga.

2.3. Nijemi dijalozi s obzirom na funkciju u verbalnim dijaloškim scenama

S obzirom na funkciju koju imaju u scenama kojima dominira verbalni dijalog, nijemi dijalozi mogu se podijeliti na one koji:

- a) naglašavaju verbalni dijalog
- b) supstituiraju verbalni dijalog
- c) dopunjuju verbalni dijalog

Kako bih na konkretnom primjeru ilustrirao funkciju naglašavanja i supstitucije poslužit ću se završnim dijelom scene iz filma *Sirove strasti* u kojoj Michael Douglas i George Dzundza prvi put dolaze kod Sharon Stone kako bi ju ispitali zbog sumnje da je ona ubojica. Kraj scene ide ovako:



1. KP Stone "Ne da mi se više razgovarati."
2. KP Dzungza "Možemo to obaviti i u postaji."
3. KP Stone okreće glavu prema Dzungzi: "Uhitite me. I idem u postaju" - izazivački gleda u Dzungzu
4. KP Douglas promatra Stone, okreće glavu prema Dzungzi
5. KP Dzungza pogledava prema Douglasu pa prema Stone, s lica mu se čita poraz
6. KP Stone gleda prema Dzungzi: "U suprotnom, gubite se."; zadržava prijeteći pogled nekoliko trenutaka
7. KP Dzungza gleda Stone, okreće se prema Douglasu, kima glavom kao da želi reći kako nemaju drugog izbora nego ju poslušati
8. KP Douglas gleda Dzungzu, okreće se prema Stone
9. KP Stone s Dzungze seli pogled prema Douglasu: "Molim vas"
10. AM Douglas, Stone narezana Douglas gleda u Stone, pa u Dzungzu, pa ponovno u Stone, i kreće, izlazi iz kadra u kojem ostaje Stone u BP i gleda za njima



Kada bismo ovu scenu sveli na puki verbalni dijalog, dobili bismo donekle pogrešnu predodžbu o onome što se u njoj zaista dogodilo i o razvoju odnosa među likovima.

(a) Nijemi dijalog kao svojevrsni naglasak onoga što je u sceni izrečeno najtradicionalnija je i najčešća njegova funkcija, uočljiva gotovo u svakom filmu. Pogledi koje likovi izmjenjuju tijekom razgovora najčešće potvrđuju ono što si govore, za što je karakterističan primjer opisan u kadru broj 6: nakon što je tri kadra ranije poručila detektivima Douglasu i Dzungzi da ju privedu u stanicu, ako ju žele ispitati, Stone im izazivački poručuje: "U suprotnom, gubite se". Ta je rečenica popraćena pogledom koji je mješavina izazova i prijetećeg i koji traje sekundu do dvije nakon dovršenog verbalnog iskaza. To je vrlo karakterističan primjer u kojem je pogled (nijemi dijalog) poslužio da bi pojačao, naglasio, dao dodatnu težinu verbalnoj poruci.

(b) Jednako je karakteristična i upotreba nijemog dijaloga kao supstitucije verbalne komunikacije. Ona je prisutna već nekoliko kadrova kasnije (10): pogledi koje Douglas naizmjenično upućuje Stone, pa Dzungzi i opet Stone, umjesto riječi (a možda i sadržajnije nego što bi to riječi mogle) govore o njegovu priznanju poraza.

Zanimljiv primjer supstitucije dijaloga postoji u filmu *Sjenka sumnje* Alfreda Hitchcocka. Riječ je o sceni u kafiću u koji dolaze djevojka Charlie (Theresa Wright) i njezin ujak Charlie (Joseph Cotton). Ona sumnja kako je upravo on ubojica kojeg traži policija. Oni sjede u kafiću, ona na stol stavlja prsten koji dokazuje da je on ubojica, dolazi konobarica i uzima prsten, divi mu se i kaže kako bi bila spremna umrijeti za takav prsten. U tom trenutku iz srednjeg plana prelazimo u krupni plan Therese Wright - ona diže pogled prema ujaku. Slijedi krupni plan ujaka koji diže pogled prema njoj. Scena se nastavlja povratkom u master plan u kojem konobarica nastavlja brbljati. Izmjenom samo ova dva kadra s pogledima dvoje protagonista, dobivena je potvrda da je ujak ubojica.

(c) Nijemi dijalog nerijetko služi kao dopuna verbalnom dijalogu i to najčešće kao neverbalna reakcija na verbalnu komunikaciju. U goreopisanom primjeru to je uočljivo u kadru broj 7. Nakon što im je u prethodnom kadru Stone odbrusila "U suprotnom, gubite se!", u ovom kadru vidimo reakciju Dzungze koji prvo gleda Stone, a zatim Douglasa i iz njegovog je pogleda vidljiva nemoć i poraz. To je ovdje pojačano i kimanjem glavom.

Ovdje sam naveo samo nekoliko karakterističnih primjera, no nijemi dijalozi, zbog svog emotivnog i retoričkog potencijala, imaju mnogo širi repertoar mogućnosti supstitucije verbalnog dijaloga, no što se to može činiti.

2.4. Nijemi dijalozi s obzirom na značenje u sceni

U odnosu spram verbalnog dijaloga, značenje nijemog dijaloga može biti različito:

(a) nijemi dijalog značenjski prati verbalni:

U prethodnom poglavlju bilo je riječi o funkciji naglašavanja ili supstituiranja verbalnog dijaloga nijemim dijalogom. U slučaju naglašavanja verbalnog dijaloga, nijemi dijalog značenjski je istovrstan kao i verbalni. Pogledi mogu potvrđivati smisao izrečenih riječi, pojačavati ih, davati im uvjerljivost, naglašavati upitne iskaze ili pojačavati ironiju. Upravo je to slučaj u citiranom primjeru iz filma *Sirove strasti*, iz prethodnog poglavlja, u kojemu Stone pogledom daje snagu svojem verbalnom iskazu. Značenjski paralelizam verbalnog i nijemog dijaloga osobito je čest u ljubavnim scenama ili u scenama sukoba u kojima neverbalni dijalog (pogledi) pojačava emotivni intenzitet riječi (izazov, prijetnja, simpatija, antipatija, ljubav, mržnja). To je uočljivo i u spomenutom primjeru u kojem se kroz izmjenu pogleda Douglasa i Dzungze potcrtava njihovo partnerstvo, odnosno zajedništvo u poziciji konfrontacije spram Stone, baš kao što se kroz neprestano kružno izmjenjivanje pogleda troje protagonista ove scene, dodatno pojašnjavaju njihove međusobne pozicije (prijateljstvo dvojice detektiva, odnosno sukob sa Stone, ali i intelektualna i erotska radoznalost koju ona kod njih izaziva).

(b) nijemi dijalog daje informacije koje su drugačije ili suprotne onima koje dobivamo posredstvom verbalnog dijaloga:

Prije smo vidjeli da nijemi dijalog može zamjenjivati i dopunjavati zvučni dijalog, on dakle može pružiti i sasvim nove informacije, a ne samo potvrđivati one koje smo dobili putem verbalnih iskaza. On, također, može gledatelju dati i informaciju posve suprotnu onoj iskazanoj verbalno. Ovaj je slučaj, također, prisutan u gore citiranoj sceni iz filma *Sirove strasti*. Kada bismo ju pokušali interpretirati samo kroz dijaloge, onda bismo mogli pogrešno zaključiti kako se Stone, nakon rečenice u kojoj je odbrusila detektivima ("U suprotnom, gubite se!"), predomislila i pokušala ispraviti svoju grubost rečenicom "Molim vas". No, nijemi dijalog koji se događa paralelno s ovim verbalnim iskazom, dovodi do posve drugačijih zaključaka. Dok govori "Molim vas" (9. kadar), Stone premješta pogled s Dzundze na Douglasa i upućuje mu pogled u kojem se miješaju prkos i izazov, i gledatelj shvaća da "Molim vas" nije molba, već ironična provokacija. Iz sraza posve različitih značenja što ih ovdje nose verbalni i neverbalni iskazi, stvoreno je sasvim novo značenje. U ovakvoj upotrebi nijemih dijaloga otkriva se njihov velik retorički potencijal.

2.5. Režijski tipovi nijemih dijaloga

Funkcija, značenje i stilski učinkovitost nijemog dijaloga ovisi i o načinu na koji ga režiser plasira u sceni. Dva najčešća načina režijskog korištenja nijemog dijaloga su:

- a) nijemi dijalozi u izdvojenim, posve nijemim kadrovima
- b) nijemi dijalozi unutar kadra u kojem postoji i verbalni dijalog

(a) Korištenje izdvojenih kadrova za koncipiranje nijemog dijaloga vrlo je učestalo i najčešće se sastoji od 2 naizmjenična kadra s pogledima protagonista, dok su nešto rjeđi slučajevi u kojima se unutar većih verbalnih dijaloških sekvenci, koncipiraju mini-sekvence nijemog dijaloga. Jedan od najpoznatijih primjera u povijesti filma je sekvenca obračuna na groblju u filmu *Dobar, loš, zao* Sergija Leonea. Tamo se frenetičnom izmjenom pogleda, ali i nesvjesnih znakova nervoze ruku, protagonisti ovog troboja ispituju o međusobnoj psihičkoj spremnosti za konačni obračun. Njihovi pogledi i ruke govore drugima o njihovoj (ne)sigurnosti. Pogled Elija Wallacha odaje njegov paničan strah, Lee Van Cleef samo naoko smirenim pogledom ispituje svoje protivnike, no pogled odaje da se ne osjeća sasvim siguran u sebe u ovoj neobičnoj situaciji. Jedino je pogled Clint Eastwooda posve miran i pun samopouzdanja. Izmjena pogleda u izdvojenim, sve kraćim i kraćim kadrovima, koji se montažno sve brže i brže izmjenjuju, ovdje je samo djelomično u službi nijemog dijaloga, većim je dijelom to signal gledateljima o psihološkom stanju u kojem se nalaze junaci, dijelom način građenja uzbudljivosti, a dijelom i metafilmska parada u kojoj se očitava mješavina ironije i divljenja prema žanru vesterna. No to nije predmet interesa ovog rada.

(b) Nijemi dijalog ne mora se nužno odvijati u režijski i montažno izdvojenim kadrovima, već i unutar istog kadra u kojem se događa i verbalna komunikacija. Postoje dvije mogućnosti:

- sukcesivni - verbalni i nijemi dijalog događaju se unutar istog kadra, ali jedan iza drugog, neovisno kojim slijedom
- paralelni - nijemi dijalog odvija se vremenski paralelno s verbalnom komunikacijom

Sukcesivni slijed verbalnog i nijemog dijaloga odvija se gotovo u svakoj dijaloškoj sceni. Većina verbalnih iskaza popraćena je pogledom i kad gledatelj osjeti da pogled potraje koji tren duže od očekivanog ili osjeti njegovo trajanje uoči izgovorenog iskaza, može se govoriti o nijemom dijalogu. Gotovo da nema klasične dijaloške scene u kojoj nije prisutan i nijemi dijalog, barem u tragovima. Navest ću primjer iz filma "Poljubac smrti", točnije nastavak već na početku ovog rada citirane scene razgovora između Mikea Hammera i policajca:

1. KP Hammer *gleda u policajca, netremice*
2. KP policajac *gleda u Hammer, spušta pogled, okreće glavu pa vraća pogled na Hammera, kaže: "Slušaj me, Mike", napravi pauzu u kojoj ga gleda pa nastavlja, "Izgovorit ću nekoliko bezazlenih riječi. Obična gomila slova, no značenje je veoma važno."*
3. KP Hammer *gleda u policajca, trepne*
OFF policajca: "Pokušaj ga shvatiti."
4. KP policajca *gleda u Hammera i govori mu: "Projekt Manhattan. Los Alamos. Trinity."*
5. KP Hammer *spušta pogled, gleda u stranu, razmišlja, ponovno diže pogled prema policajcu*
6. BP obojica *gledaju se, Hammer iz džepa vadi ključ i pruža ga policajcu; kad uzme ključ, policajac se obraća pomoćniku: "Idemo" i kreće prema vratima*
OFF Hammer: "Što je s Veldom?";
policajac zastaje na vratima, okreće se i pita:
"Što s njom?";
njegov pomoćnik pita: "Što s njim?"
7. PBP policajca *policajac gleda u Hammera i kaže: "Nek se nosi k*
i pomoćnika *vragu", nastavlja gledati u njega, zatim nastavlja: "Neka razmisli što mu čeka djevojku.", nastavlja gledati Hammera (kao da ga provocira), okreće glavu i kreće van*
8. BP Hammer *kaže "Nisam znao."*



9. PBP policajac *okreće se prema Hammeru, gleda ga neko vrijeme, a onda kaže: "Nisi znao?", šuti i gleda ga pa nastavlja, "Bi li postupio drukčije da si znao?", gleda ga još trenutak, a zatim se okreće, izlazi iz sobe i zatvara vrata za sobom*



Brojne izmjene pogleda kojima se izražavaju emocije (srdžba, bijes, prijezir, strah...) ovdje se isprepliću s verbalnim dijaloškim replikama u različitim kombinacijama - pogled prije replike, pogled između dvije replike, pogled nakon replike. Uzbudljivost dramskog sukoba dvojice protagonista proizlazi upravo iz balansa i međusobnog nadopunjavanja verbalnog i neverbalnog dijaloga.

Jednako su česti slučajevi u kojima se nijemi i zvučni dijalog odvijaju vremenski paralelno. I takav se dijalog događa gotovo u svim dijaloškim situacijama, no svakako su zanimljiviji oni slučajevi u kojima je nijemi dijalog vješto režijski plasiran tako da daje novo značenje verbalnom dijalogu. O tome je već bilo govora (2.4. b), no vrijedan je primjer iz filma *Sjenka sumnje*. Riječ je o sceni obiteljske večere na kojoj su prisutni djevojka Charlie, njezin ujak, majka, otac i djeca. Charlie je gotovo sigurna da je njezin ujak ubojica.

1. KP Charlie *ulazi u blagovaonicu, sjeda za stol*
2. KP dijete
3. KP otac
4. SP Charlie *ustaje od stola: "Sanjala sam prave noćne more";*
BP Charlie gleda prema ujaku: "O tebi ujače Charlie"
5. BP ujak *gleda u Charlie i pita "Noćne more o meni?"*
6. BP Charlie *kreće raditi nešto oko stola, ali joj je pogled prikovan uz ujaka:*
"Bio si u vlaku. Osjećala sam da bježiš od nečega. Kad sam te vidjela u vlaku, bila sam strašno sretna.";
OFF majke: "Kako možeš biti sretna vidjevši ujaka u vlaku?";
za to vrijeme Charlie dolazi iza majke, ali gleda u ujaka;
majka kaže: "Ja se nadam da će zauvijek ostati.";
Charlie gleda u ujaka s naivnim izrazom lica i odgovara:
"Jednom mora otići. Mormo se suočiti s činjenicama."

7. BP ujak *diže pogled prema Charlie i govori smireno: "Volim realne ljude."*
8. BP majka i otac *Charlie se približava stolu između njih, majka kaže:*

"S takvim se činjenicama nećemo suočavati."; Charlie diže pogled (ozbiljniji, smrknutiji) prema ujaku
9. BP ujak *gleda u Charlie, no skreće pogled prema djevojčici koja je došla do njega*

Scena se nastavlja i završava kad Charlie više ne može izdržati i istrči iz kuće.

Ova je scena zanimljiva zbog načina na koji koristi izmjenu pogleda između Charlie i ujaka. Te izmjene pogleda daju verbalnim dijalozima novi smisao: naoko nevini razgovor pretvara se, pomoću njih, u igru mačke i miša u kojoj Charlie provocira i opipava ujaka, a on pak iz njezinih riječi, u kombinaciji s pogledima koje mu upućuje, shvaća da ona zna nešto što ne bi trebala o njemu i njegovoj prošlosti.

3. Zaključak

Kad sam se prihvatio ove teme mislio sam kako je riječ o filmskoj problematici koja je zbog rijetkosti pojavljivanja u suvremenom filmu, zapravo marginalna filmološka tema. Ispostavilo se, međutim, da su nijemi dijalozi – neverbalna strana dijaloga i neverbalno sporazumijevanje – gotovo nezaobilazan čimbenik svakog filma, ali ga čak ni gledatelji s velikim filmskim iskustvom najčešće nisu svjesni.

Nijemi su dijalozi možda bili rubnom pojavom tek u onom kratkom periodu nakon pojave zvučnog filma u kojem je došlo do filmske hiperverbalizacije, u kojem je sve vrvilo od nekritičkog korištenja dijaloga, muzike i šumova. U klasičnom filmu, nijanse sve više dolaze do izražaja, a nijemi dijalozi upravo su ono stilsko sredstvo pomoću kojih je na vrlo rafiniran način moguće postići izvanredne efekte. Baš kao što su se početkom zvučnog filma, zvučne piste filmova besmisleno nakrcavale svim mogućim zvukovima, tako se danas često nekritički i bespotrebno koriste specijalni efekti. No, filmski autori s većim ambicijama i narativnim talentom pokazuju iznimnu senzibiliziranost za korištenje nijemih dijaloga. (Dobar je primjer upravo Paul Verhoeven čiji sam film *Sirove strasti* često koristio za primjere u ovom radu upravo zato što film obiluje vrlo poticajnim korištenjem nijemih dijaloga bez kojih bi bilo gotovo nemoguće razumjeti sam film.)

Važnost je nijemih dijaloga u zvučnom filmu u tome što oni mogu izreći ono što se ne može ili se teško može izraziti (prikazati, dočarati) drugim sredstvima, u prvom redu verbalnim dijalogom. Riječ je, međutim, o vrlo "pipkavom" stilskom sredstvu koje zahtijeva mnogo redateljske pažnje, dramaturškog i vizualnog talenta, kako se pogrešnim (ili pretjeranim) doziranje ne bi izazvao učinak suprotan od željenog.

Uvjeren sam kako bi potencijalno istraživanje o upotrebi nijemih dijaloga u filmovima pojedinih redatelja potvrdilo kako se najbolji redatelji mogu, između ostaloga, prepoznati i po vještoj upotrebi nijemih dijaloga.

Filmografija

1. *Potjera za zlatom (Gold Rush)*, SAD, r. Charlie Chaplin, 1925.
2. *Poljubac smrti (Kiss Me Deadly)*, SAD, r. Robert Aldrich, 1955.
3. *Grabežljivac (Predator)*, SAD, r. John McTiernan, 1987.
4. *Doba nevinosti (The Age of Innocence)*, SAD, r. Martin Scorsese, 1993.
5. *Sirove strasti (Basic Instinct)*, SAD, r. Paul Verhoeven, 1992.
6. *Sjenka sumnje (Shadow of a Doubt)*, SAD, r. Alfred Hitchcock, 1943.
7. *Dobar, loš, zao (The Good, the Bad, and the Ugly/ Il buono, il brutto e il cattivo)*, Italija, Španjolska, r. Sergio Leone, 1966.

Bibliografija

- Arijon, Daniel, 1988., *Gramatika filmskog jezika*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Belan, Branko, 1979., *Sintaksa i poetika filma, Teorija montaže*, Zagreb: Filmoteka 16
- Peterlić, Ante, gl. ured., 1986./90., *Filmska enciklopedija I i II*, Zagreb: Jugoslavesnki leksikografski zavod "Miroslav Krleža"