

FILMSKO PISMO 1A: FORMATIRANJE SCENARIJA, IZGRADNJA FILMSKE PRIČE

I FORMATIRANJE SCENARIJA

1. Uvod

Opće je poznato da dobra ambalaža ne može spasiti loš proizvod, pa tako ni pravilno formatiran scenarij neće pomoći nekvalitetnom sadržaju da bude prihvaćen. No, s druge strane, nepravilno formatiranje scenarija može otežati čitanje i tako umanjiti šansu da filmska priča bude optimalno doživljena od strane čitatelja. Osim toga, samo scenarij standardiziranog formata može se procijeniti u odnosu na zamišljeno trajanje filma, pri čemu je uobičajena formula pri prosječnoj gustoći dijaloga: 1 str. scenarija = 1 minuta filma.

Iako je u nas tolerancija prema nepravilnom formatiranju još uvijek znatna, autori koji apliciraju na inozemne fondove ili koprodukcijske institucije trebali bi znati da nepravilno formatiran scenarij često neće biti ni uzet u razmatranje. Svojevremeno sam imao priliku čitati recenzije nekolicine domaćih scenarija od strane zapadnoevropskog filmskog agenta kojega je angažirala jedna naša producentska kuća, a većina recenzija započinjala je upravo diskvalificirajućim primjedbama u vezi formatiranja. Da zaključimo: pravilno formatiran scenarij još ne čini dobrog scenarista, ali uklanja neke prepreke na putu njegovog stvaranja.

2. Specijalizirani softver

Specijalizirani tekst-procesori za formatiranje scenarija (Final Draft, Page2Stage, Movie Magic Screenwriter i dr.) pružaju udobnost pisanja pri kojoj ne morate razmišljati o parametrima formata, već se ti parametri automatski nude i apliciraju.

Ako ne želite kupovati specijalizirani softver, već scenarij kanite napisati u svom univerzalnom tekst-procesoru, tada je poželjno formatirati neki od „stilova“ pisanja, koji se obično nude u izborniku „format“, i to prema specifičnim parametrima za pisanje scenarija, o kojima će biti riječi u narednim odjeljcima.

3. Izbor fonta

Scenarij se piše isključivo fontom „courier“, tj. „courier new“, veličine 12. Radi se o neproporcionalnom fontu kod kojega svako slovo zauzima jednak prostor, nezavisno od stvarne širine grafičkog znaka. Stoga će redak scenarija pisan u „courieru“ biti uvijek jednako velik, tj. imati jednak broj slovnih mjesta, a to će pomoći čitatelju (uz ostale standardizirane parametre) da lakše procijeni vremenske proporcije scenarija ili njegovih segmenata.

Masna slova (bold), kurziv (italics) i podvlake (underline) ne pripadaju profesionalno formatiranom scenariju.

4. Zaglavlje scene

Svaki scenarij je podijeljen na niz scena, pri čemu pojedinu scenu objedinjuje zajednička lokacija/prostor i doba dana. Svaka promjena jednog od ta dva parametra čini novu scenu.

Scena počinje „linijom zaglavlja“ u kojoj stoji naznaka radi li se o interijeru ili eksterijeru, zatim naziv lokacije, te doba dana. Primjerice:

INT. MARIJIN STAN – DAN

Ili:

EXT. ULICA U PREDGRAĐU – NOĆ

Specifičnije naznake doba dana (sumrak, zora, jutro, poslijepodne i sl.), unose se u zaglavlje samo ako su posebno važne za kontekst scene.

Tipična stranica scenarija, dakle, izgleda ovako:

INT. SUTERENSKI HODNIK ZGRADE - DAN

RUŽICA SLAVUJ (37), ozbiljna žena brižnog izraza lica i neskriveno prosijede kose, spusti se oprezno stepenicama u suterenski hodnik. Zidovi su puni mrlja od vlage, a žbuka se posvuda ljušti.

Ružica zastane pred starim vratima od nelakiranog drveta, te pokuca. Usput pomiriše zrak s gadljivim izrazom lica.

Vrata odškrine CRNIĆ (40), bljedoliki, mršavi i neobrijani muškarac, uznemireno gledajući u Ružicu. Ona se malo odmakne.

RUŽICA

Gospodine Crnić... To sam ja.

Crnić ne reagira, samo viri kroz vrata.

RUŽICA (OPET)

Ružica Slavuj, iz Centra za socijalnu skrb.

CRNIĆ

Gdje su oni drugi?

RUŽICA

Koji drugi? Nema drugih. Dajte,

pustite me da uđem!

Crnić se nevoljko odmakne od vrata i propusti Ružicu u stan.

INT. CRNIĆEV STAN - DAN

Ružica oprezno korača kroz polumrak sobe, zakrčene hrpama starih novina i ispreturanim namještajem.

RUŽICA

Hoćete upaliti svjetlo, molim vas!

CRNIĆ

(sebi u bradu)

Svjetlo... Šta će joj svjetlo!

Crnić požuri do prozora i razgrne stare plišane zavjese sa suterenskog prozora, zagrađenog rešetkama.

CRNIĆ (OPET)

Evo vam svjetla, tu je svjetlo, ne
treba vam električka! Jel ima svjetla?

Ima!

Ružica pogleda oko sebe. Sa stropa visi gola žarulja, zamotana u alu-foliju. S dvaju stolnih lampi skinuto je sjenilo, a žarulje su također omotane folijom.

5. Ostali parametri

5.1.

U zagradi ispod imena lika dozvoljeno je opisno navesti način na koji lik izgovara dijalog:

CRNIĆ
(sebi u bradu)
Svjetlo... Šta će joj svjetlo!

Ili:

MARIJA
(ironično)
Baš si krasan!

Kada je u sceni više likova, a iz dijaloga se ne može razaznati kome se govornik obraća:

TOMISLAV
(Mariji)
A i ti bi mogla malo pospremiti!

Navodi ove vrste mogu se pojavljivati i više puta unutar dijaloga pojedinog lika:

TOMISLAV
Pusti me, ne želim se opet svađati!
(okrenuvši se prema
prolaznicima)
A vi, što gledate! Nije vam ovo
sapunica!
(ponovo prema Mariji)
Hoćeš ti tu stajati do navečer?

Međutim, s upotrebom ovakvih navoda treba biti umjeren i unositi ih samo tamo gdje je to nužno za razumijevanje konteksta, jer upute glumcima, u načelu, dio su redateljskog a ne scenarističkog posla.

5.2.

Kada se lik prvi put pojavljuje u scenariju, navodi se velikim slovima. Time je čitatelju (redatelju, producentu) olakšan pregled likova, tj. glumačkih uloga u budućem filmu.

Marginalni likovi koji nemaju dijaloga, a koje najčešće igraju statisti, ne navode se velikim slovima pri prvom pojavljivanju.

5.3.

Donedavno je vrijedilo pravilo da se i značajni zvukovi, koji nisu posljedica vidljive radnje i akcije likova, pišu velikim slovima:

Darko se sakrije iza ugla i nasloni na zid. Začuje se PUCANJ
PIŠTOLJA. Darko oprezno proviri u dvorište i ugleda siluetu
čovjeka koji trči kroz vežu prema ulici. Uskoro se začuje i
CVILJENJE AUTOMOBILSKIH GUMA.

Navođenje zvukova velikim slovima trebalo bi pomoći montažeru zvuka da pripremi potrebne tonske zapise. Međutim, u posljednje vrijeme ovo pravilo se napušta, a montažer zvuka ionako se ravna prema redateljevoj knjizi snimanja, a ne prema scenariju, pa stoga ovakvo isticanje zvukova nije nužno.

Poneki scenaristi velikim slovima pišu svaku riječ koju žele istaknuti, uključujući i rekvizitu, ključne riječi ugođaja, pokrete likova i sl., no takva praksa nije preporučljiva jer unosi zbrku i otežava čitanje.

5.4.

Kada neki lik govori, ali se pritom ne vidi u kadru, jer se nalazi, primjerice, u drugoj prostoriji, ili kada se njegov glas čuje preko telefona, uz njegovo ime u zagradi stavlja se naznaka OFF (uobičajena u nas), ili O.S., što je u oba slučaja skraćenica za "off screen", tj. "izvan ekrana", ili – kako mi volimo reći - "izvan kadra":

MARKO

(dovikujući)

Ima li pive?

LUKA (O.S.)

Kako bi je bilo kad si jučer sve
popio!

5.5.

Kada čujemo glas lika koji nije fizički prisutan u sceni, tj. kada on govori iz nekog udaljenog prostora i/ili vremena, ne nužno određenog, ali i kada se radi o tzv. unutarnjem monologu lika koji je prisutan u sceni, njegov govor se označava kraticom V.O. (engl. *voice over*, doslovno: *glas preko*).

Primjerice, govor sveznajućeg (pouzdanog) pripovjedača koji se ne pojavljuje kao lik u filmu:

EXT. ZAGORSKO SELO - DAN

Pogled iz zraka na tridesetak seoskih kuća s dvorištima,
poredanih uz škrto asfaltiranu zablacenu cestu.

Niz gipsanih lavljih glava na ogradama, viđenih po dubini.

Mačak skoči iz vrebajućeg položaja i uleti u štalu kroz rupu u
drvenim vratima.

PRIPOVJEDAČ (V.O.)

U jednom od slikovitih sela
Hrvatskog Zagorja, u kojemu su
svaku ogradu krasile gipsane glave
hrvatskih lavova, živio je ponosni
izumitelj ekološke mišolovke za
bezbolni mišomor, Martin Čvorčić.

Monolog lika koji se nalazi u sceni, ali govori iz nekog drugog, kasnijeg vremena:

INT./EXT. GORANOV AUTO -- DAN

Goran vozi autoputom i pjevuši neku pjesmu koja se čuje s radija.

GORAN (V.O.)

Dok sam toga dana vozio prema moru, još nisam znao da će za nekoliko sati moja životna putanja skrenuti u kozmičku crnu rupu koja će me bespovratno preseliti u novu dimenziju, dimenziju nesretno zaljubljenih meteora.

Govor lika koji je prisutan u prvoj sceni sekvence, a zatim se u sljedeću (i ostale) scene prenosi samo njegov glas:

INT. SVEUČILIŠNA PREDAVAONICA -- DAN

Sredovječni profesor stoji pred velikom pločom na kojoj je nacrtana skica ljudskog mozga.

PROFESOR

Prosječni ljudski mozak ima oko 13 milijardi neurona koji svi imaju sposobnost međusobnog povezivanja.

INT. KOMIN STAN -- DAN

KOMA (15) leži trbuhom i nogama na krevetu, a laktovima na tepihu, zombijeovski umrtvljen "nintendo" igricom koju opslužuje prstima preko džepne igraće konzole.

PROFESOR (V.O.)

Međutim, ako se ne opskrbljuju korisnim vanjskim podražajima, neuroni ostaju nepovezani i propadaju.

Komine zakrvavljene oči, tupi pogled i podočnjaci.

PROFESOR (OPET)(V.O.)

Propadanje neurona je nepovratno i rezultira umanjenim intelektualnim sposobnostima.

Govor lika koji se nalazi u sceni, ali se javlja svojim unutarnjim glasom, tj. – kao što se uobičajilo reći - unutarnjim monologom:

INT. BUCKIN STAN -- DAN

Bucka sjedi nalakćena za kuhinjskim stolom, glave poduprte dlanovima, zureći u napunjenu plastičnu vrećicu pred sobom.

BUCKA (V.O.)

Znam da sam debela, ne morate me svi gledati tako! Uzet ću samo jednu štangicu, ostalo ću baciti! Časna riječ!

(Podignuvši prstom
rub vrećice)

Joj, ali ne smijem baciti ovako u
ambalaži, jer... kasnije to mogu
uzeti natrag, znam ja sebe... Moram
razmotati svaku štangicu i
zgnječiti je s onim korama od luka
u kanti!

5.6.

Kada jedan lik govori dvaput ili više puta uzastopce bez replike drugog lika, uz njegovo ime navodi se u zagradi naznaka OPET (engl. CONT'D, skraćeno od continued = nastavljen):

RUŽICA

Gospodine Crnić... To sam ja.

Crnić ne reagira, samo viri kroz vrata.

RUŽICA (OPET)

Ružica Slavuj, iz Centra za
socijalnu skrb.

Ovakva naznaka trebala bi pomoći glumcima na čitačim probama da se brže snađu prilikom promjene ritma dijaloga.

5.7.

Kada se dijalog jednog lika nastavlja bez prekida na sljedećoj stranici, to se može naznačiti riječima JOŠ (engl. MORE) i OPET (engl. CONT'D):

RUŽICA

Gospodine Crnić, o meni ovisi hoće li
vam država oduzeti Vinku.

(JOŠ)

-----prijelom stranice-----

RUŽICA (OPET)

Prošli tjedan sam vam rekla da dijete
ne može živjeti u takvim uvjetima.

Gdje je ona?

5.8.

Scene u scenariju koji se nudi na prvo čitanje u pravilu se ne numeriraju, ali ni suprotno se neće smatrati bitnom pogreškom. Scene se numeriraju u redateljskoj knjizi snimanja ili u scenariju koji je već u predprodukciji.

5.9.

Opisi pokreta kamere, planova i kutova snimanja ne unose se u scenarij iz najmanje dva razloga:

- a. pokreti kamere, planovi i kutovi snimanja u redateljevoj su ingerenciji, pa bi se radilo o uzaludnom trudu, ako ne i pretencioznosti scenarista;
- b. opisi parametara kamere ometaju tečnost čitanja i prohodnost scenarija. Iznimku čine scenariji u kojima je pisac ujedno i redatelj, ali i tamo navedeni opisi mogu biti prihvatljivi samo ako bitno pridonose razumijevanju scene.

5.10.

Manji prekidi vremenskog kontinuiteta scene (tzv. rutinske elipse), kada se radi o vremenskom skoku od nekoliko minuta do nekoliko sati, pri čemu se ne mijenjaju osnovna lokacija i doba dana, kao i promjene mikrolokacije, u pravilu se naznačuju prelaskom u novi odjeljak i tranzicijskom naznakom REZ NA ili PRETAPANJE NA:

INT. MARKOV STAN - DAN

Marko izvadi iz frižidera limenku piva, otvori je i iskapi u jednom dugom gutljaju.

PRETAPANJE NA:

Marko spava obučen na krevetu, s nogama koje mu vise koso preko ruba i s limenkom piva u ruci, položenoj na prsa.

Kada se izmjenjuju mikro-lokacije unutar neke makro-lokacije, npr. prostorije unutar kuće:

INT. LUKINA KUĆA - DAN

U LUKINOJ SOBI: Luka sjedi za računalom, pogleda zaljepljena za ekran monitora, s rukom koja grčevito trza računalnim mišem, pokušavajući slistiti čim više protivnika u "pucačkoj" igrici.

REZ NA:

U KUHINJI: Kristina mehanički miješa kuhačom bezličnu masu u velikom loncu, zureći rezignirano u ekran malog televizora na kojemu se odvija najnovija epizoda "sapunice".

REZ NA:

U KUPAONICI: Otac pokušava ustati iz kade, ali se oklizne i nemoćno opruži na skliskim pločicama.

5.11.

Kada se makro-lokacija sastoji od više prostorija u kojima će se odvijati duži segmenti radnje, tada je preporučljivo mikro-lokacije scene pretvoriti u zasebne scene.

Primjerice, ako se radi o novinskoj redakciji:

INT. REDAKCIJA "CRNE KRONIKE" - DAN

(...)

INT. URED GLAVNOG UREDNIKA - DAN

(...)

INT. HODNIK U ZGRADI REDAKCIJE - DAN

(...)

Kada je makro-lokacija veći stan ili obiteljska kuća:

INT. MARKOVA KUĆA - KUHINJA - DAN

(...)

INT. MARKOVA KUĆA - DNEVNI BORAVAK - NOĆ

(...)

INT. MARKOVA KUĆA - PODRUM - NOĆ

(...)

5.12.

Vremenski skok u prošlost, potaknut pričanjem ili prisjećanjem nekog lika, zovemo FLASHBACK (može se pisati i fonološki - FLEŠBEK, budući da se radi o udomaćenom anglizmu). Scenu FLASHBACKA potrebno je označiti kao takvu:

EXT. OBRONAK S POGLEDOM NA GRAD - DAN

Ivan sjedi na nepokošenoj travi, zagledan u krovove koji se naziru u izmaglici. Pažnju mu privuče mali jednomotorni avion koji kruži iznad grada u neobičnim vijugavim putanjama. Ivan se zamišljeno zagleda u letjelicu.

FLEŠBEK

INT./EXT. JEDNOMOTORNI AVION - DAN

Ivan sjedi na pilotskom sjedalu, a Maja je pored njega. Ivan izvodi male akrobacije letjelicom, naginjući je sad na jednu sad na drugu stranu, ponirući i uzdižući se... Maja vrišti i smije se u mješavini uzbuđenja i razdraganosti.

KRAJ FLEŠBEKA

EXT. OBRONAK S POGLEDOM NA GRAD - DAN

Ivan pogledom otprati avion koji nestane iza brda. Uzdahne i umorno se svali leđima u visoku travu.

6. Posebni slučajevi

6.1.

Scene u kojima likovi razgovaraju telefonom, kao i druge slične scene u kojima se paralelno odvija radnja na dvije lokacije, mogu se riješiti ovako:

INT. KOLODVORSKA ČEKAONICA - NOĆ

Sebastijan nervozno ustane s plastičnog sjedala, udalji se par koraka od ostalih putnika, izvadi mobitel i nazove broj.

INT. VESNIN STAN / INT.KOLODVORSKA ČEKAONICA (PARALELNO) - NOĆ

Vesna pride telefonu koji zvonu u dnevnom boravku i podigne slušalicu.

VESNA

(na telefon)

Molim...

SEBASTIJAN

(na mobitel)

Pa gdje si ti?! Čekam ko budala već pola sata! Jesi na putu?

VESNA

(na telefon)

Sebastijane, ja neću doći.

SEBASTIJAN

(na mobitel)

Šta?! Kako to misliš?!

6.2.

Scene koje se odvijaju u automobilima ili drugim cestovnim vozilima specifične su po tome što na poseban način objedinjuju interijer vozila i eksterijer prostora u kojemu se vozilo nalazi:

INT./EXT. TVRTKOV AUTO - PARKIRALIŠTE VELESAJMA - DAN

Tvrtko s vozačkog sjedala promatra kroz vjetrobran kako Frenkijev terenac "hummer" staje na parkiralištu desetak metara dalje. On kratko pogleda Mislava koji sjedi do njega, te obojica istovremeno otvore vrata i požure iz auta.

Tvrtko i Mislav približavaju se "hummeru", opipavajući svoje pištolje pod sakoima.

7. Kako pravilno opisati radnju

7.1.

Jedno od osnovnih pravila scenarističkog pisanja jest da se smije navoditi samo ono što se vidi ili čuje, dok se ono što likovi razmišljaju ili osjećaju ne opisuje, budući da se filmski može izraziti samo indirektno i nepouzdana – kroz radnju i dijalog. (Naizgled kategorična dijaloška izjava nekog lika o tome što osjeća ili misli ne mora doista biti pouzdana. Potpuni uvid u razmišljanja i osjećaje lika ima samo tzv. pouzdani ili sveznajući pripovjedač u fikcionalnoj književnosti.)

Pogledajmo jedan primjer u koji smo ubacili i nekoliko "uljeza":

INT. LADANJSKA KUĆA – DAN

Dunja oprezno otvori škripava vrata od stare hrastovine i stupi u predsoblje. Goran i Tina uđu za njom. S osjećajem tuge zbog izgubljenog djetinjstva, Dunja pogledom prelazi po predmetima koje je zadnji put vidjela prije dvadeset godina.

Dunja uđe u dnevni boravak i odmah ugleda staru prašnjavu lutku na kamenoj plohi kamina. Zagleda se časak u nju, a onda, da Tina i Goran ne bi primijetili suze u njenim očima, požuri drvenim stepenicama na kat.

Dakle, potražimo te “uljeze” koji su se iz književnog pisanja uvukli u scenarij!

Već u trećoj rečenici gornje scene naići ćemo na dva:

- a. “...s osjećajem tuge zbog izgubljenog djetinjstva...” – iz onog što se vidi i čuje nije moguće pouzdano utvrditi da se radi baš o tuzi zbog izgubljenog djetinjstva, a ne, primjerice, zbog žalosnog stanja kuće ili nekog drugog razloga;
- b. “...predmetima koje je zadnji put vidjela prije dvadeset godina.” – ni iz čega nije moguće zaključiti da je Dunja zadnji put bila u toj kući prije dvadeset godina.
- c. I u sljedećem odjeljku postoji jedan “uljez”:
- d. “...da Tina i Goran ne bi primijetili suze u njenim očima, požuri drvenim stepenicama na kat.” – o razlogu Dunjinog kretanja na kat možemo samo nagađati i intuitivno interpretirati nijanse onoga što vidimo i čujemo u filmu, a u čemu presudnu ulogu imaju redatelj i glumci. Da zaključimo: tri iskaza koje smo prepoznali kao “uljeze” nemaju mjesta u scenariju, jer se ne mogu kategorički izraziti ponuđenom slikom i zvukom.

7.2.

Iz sličnih razloga, ni stilske figure (usporedbe, metafore i dr.) nemaju mjesta u opisima radnje. Scenarij ne pripada književnosti, već je svojevrstan jezični nacrt budućeg filma, pa je tako i njegov jezični izraz latentan i djelomično se gubi u cjelini gotovog filma. Svaki jezično-umjetnički trud u opisima radnje stoga je uzaludan. Činjenica da su neki veliki redatelji/scenaristi (Bergman, Kurosava) ponekad pisali svoje scenarije kao književne proze, tj. pripovijetke, izuzetak je koji nas ne bi trebao odvratiti od pravila koje smo gore iznijeli.

7.3.

Opisni dijelovi radnje pišu se isključivo u sadašnjem glagolskom vremenu – prezentu.

7.4.

Da bi pri čitanju bili pregledniji i da bi se lakše mogli vizualizirati, opisi radnje uobičajeno se dijele u odjeljke. Princip dijeljenja je proizvoljan i intuitivan i obično slijedi zamišljene pravce pogleda na prizor i njegove sastavnice – grupe likova, objekte, kretanja i sl., približavajući se ponekad slijedu zamišljenih kadrova budućeg filma:

EXT.ULICA - NOĆ

Ulična lampa s limenim sjenilom polako se njiše na vjetru u prvom planu, obješena o žicu desetak metara iznad ulice. Leptiri i noćni kukci lepršaju oko žarulje. Ulica je pusta.

Pedale isluženog brdskog bicikla mahnito se okreću, ležajevi osovine ritmično cvile, nepodmazani lanac klepeće.

ELA KUSTIĆ (15) upire svojim "martensicama" u pedale i zadihano tjera svoj bicikl sredinom ulice. Obučena je u

darkersku crninu, lice joj je blijedo i u grču, briše zaostalu suzu s lica.

Ela u brzini zaobiđe automobil koji izlazi iz parkirališnog mjesta unatrag, no izleti pred drugi auto koji nailazi iz suprotnog smijera. Cviljenje guma, sirena... Ela se ne obazire i juri dalje.

Bicikl se približava grupici mladića koji hodaju kolnikom s limenkama piva u rukama. Mladići gestikuliraju prema Eli da uspori, viču, pozdravljaju je, nazdravljaju... Ela gotovo okrzne jednog od njih u prolazu.

Elino ojađeno lice u kretanju.

Bljeskovi osvijetljenih prozora u prolazu, siluete iza zavjesa, bezlični pogledi s pločnika, ulične lampe... Elino disanje je pojačano čujno, a isprekidani ritam više svjedoči o unutarnjem grču no vanjskom naporu.

7.5.

Opisi radnje trebaju biti kratki, dinamični, dovoljno ilustrativni, ali nezasićeni detaljima.

Jedna od čestih pogrešaka koju čine scenaristi početnici je da opise prostora i izgleda likova preopterećuju detaljima:

INT. PROFESOROV STAN - DAN

Marina stupi u veliku radnu sobu. Sva tri zida pred njom obložena su policama za knjige od polirane orahovine koje dopiru do stropa. Police su zaštićene pomičnim brušenim staklima, a u lijevom kutu su drvene ljestve na tračnici, kojima se može doprijeti do najgornjih polica. Pod je

prekriven debelim perzijskim sagom, a ispod pisaćeg stola je manji čupavi tepih. Prozori su zastrti teškim baršunastim zavjesama crvene boje, a svjetlo dopire samo od dvije male stolne lampe s papirnatim sjenilima, te jedne secesijske s obojenim staklenim sjenilom. Lijevo je mali "frojdovski divan", pokraj njega bidermajer stolić s dvije stolice, a desno je duboki kožni naslonjač s debelim valjkastim naslonima za ruke. Na pisaćem stolu najviše se ističe gipsani odljev glave antičke žene iz Salone. PROFESOR (65) sjedi za pisaćim stolom i promatra Marinu kroz debele naočale od kornjačevine. Sijeda kosa brižljivo mu je zaglađena, blijedo lice izbrijano, a odjeven je u svileni kućni ogrtač s bordo-smeđim prugama, te sivu svilenu maramu s crnim točkicama, vezanu elegantno oko vrata. Na ruci mu se sjaji zlatni prsten pečatnjak.

Marina polako krene prema Profesoru. Prije no što je stigla do pisaćeg stola, zaustavi je Profesorov glas.

PROFESOR

Dohvatite mi, molim vas, onu knjigu!

(pokazujući rukom)

Onu tamo.. druga polica, crvene
korice, peta s lijeva...

Marina priđe polici i dohvati traženu knjigu.

Iako će opisi u prethodnoj sceni ponekom čitatelju pružiti izvjesno zadovoljstvo, oni su u scenariju nefunkcionalni iz nekoliko razloga:

- a. karakter prostorije, odjeće i izgleda neke osobe moguće je naznačiti u rečenici ili dvije, a višak opisnih detalja zalazi u ingerencije redatelja, scenografa, kostimografa i maskera, te se ne može pouzdano očekivati da će biti prihvaćen.

- b. interes čitatelja scenarija prije svega je usmjeren na radnju, a ekstenzivni opisi ga u tome ometaju i usporavaju.
- c. opisi objekata su u svojoj prirodi statični, pa stoga mogu čitatelju pružiti pogrešan dojam o dinamici pojedine scene. Primjerice, opisi u gornjem primjeru odgovarali bi redateljskoj postavi u kojoj Marina u tišini razgledava sobu, a pojedinačni kadrovi ili švenkovi kamere prikazuju ono što ona vidi (tzv. subjektivan pogled). No, što ako je scena zamišljena tako da Marina odmah krene prema Profesoru? Gdje onda ubaciti sve te opise? Jer gdje god ih pisac scenarija ubaci, oni će u čitatelja stvoriti dojam prekida radnje, zastajanja, razgledavanja... Rješenje je stoga u reduciranom opisu detalja i njihovoj istovremenosti s opisom radnje:

INT. PROFESOROV STAN - DAN

Marina stupi u veliku radnu sobu čiji zidovi su od poda do stropa obloženi policama s knjigama.

PROFESOR (65) sjedi za pisaćim stolom na suprotnom kraju prostorije i promatra Marinu kroz debele naočale, uredan, zalizan, u svilenom kućnom ogrtaču.

Marina krene prema Profesoru, oprezno gazeći po debelom perzijskom sagu. Na pola puta, pokraj malog "frojdovskog" divana, zaustavi je Profesorov glas.

PROFESOR

Dohvatite mi, molim vas, onu knjigu!

(pokazujući rukom)

Onu tamo.. druga polica, crvene

korice, peta s lijeva...

Marina priđe k polici, otvori kliznu pregradu od brušenog stakla i dohvati traženu knjigu.

Iako ove upute u cjelini obuhvaćaju većinu obaveznih parametara za formatiranje scenarija, kao i preporučena rješenja za najčešće formalne probleme, nemoguće je obuhvatiti svaku dilemu u vezi formatiranja s kojom se scenarist može susresti. Stoga se ne treba ustručavati iznaći i vlastita rješenja za neke specifične situacije. Ni jedno nestandardizirano rješenje u području formatiranja scenarija, koje se odnosi na neki specifičan i ne tako čest problem, neće se smatrati pogrešnim ako je pregledno i razumljivo.

II IZGRADNJA FILMSKE PRIČE

1. Odakle početi

Javnost često doživljava ljude koji pišu pripovijetke, romane, pa i scenarije kao osobe koje, prije no što sjednu pred ekran računala (ili list praznog papira), unaprijed znaju što žele reći svojim čitateljima ili gledateljima, kao i kako to žele reći. Uostalom, zar poticaj za pisanje nije ona potreba pisca da sliku svijeta propusti kroz vlastitu optiku, te je refraktiranu vrati tom istom svijetu? A ako je tako, onda ta potreba zacijelo dolazi s određenim sadržajem, sa specifičnim krajobrazima, fizionomijama, zbivanjima... No svatko tko se ozbiljnije okušao u pisanju fikcionalne proze nedvojbeno se suočio sa spoznajom da je ono što želi napisati na početku rada još toliko difuzno i fragmentarno, ponekad kristalizirano samo u pojedinom prizoru, slici, zvuku, rečenici ili emociji, da je gotovo nemoguće bez neke gradbene metode, bez ukopavanja temelja, postavljanja "skela" i izbora građevnog materijala, oblikovati koherentnu priču.

U tom cilju nećemo pogriješiti ako ustvrdimo da su temelji na kojima gradimo filmsku priču *lik* i *situacija*. Dakako, pritom mislimo na *dramski lik* i *dramsku situaciju*, jer iako likova i situacija ima posvuda oko nas, nisu svi oni ujedno i *dramski*, odnosno nemaju svi značajke koje ih čine pogodnima za izgradnju filmske priče.

2. Dramski lik

Što je lik? Prije svega, nužno je shvatiti da je lik u svom književno-teorijskom značenju apstrakcija, mentalna konstrukcija, skupina (najčešće ljudskih) značajki, onoliko iscrpnih ili onoliko oskudnih koliko je to u interesu pripovjedača, odnosno njegove pripovjedačke strategije. Lik je, dakle, iluzija ljudske osobe i kao takvog ne smijemo ga poistovjetiti s glumcem koji ga tumači, iako nas dramska radnja na pozornici ili ekranu vabi na rečeno poistovjećenje, te iako je to poistovjećenje najčešće i poželjno u procesu recepcije

predstave ili filma. No, ako je lik apstrakcija, zašto onda tvrdimo da likova ima posvuda oko nas. Gdje su to oni?

Likovi obitavaju u ljudskoj komunikaciji i pamćenju, pa ih tako možemo pronaći u svakoj anegdoti koja se prepričava u nekom društvu, u svakom novinskom članku ili televizijskom prilogu u kojemu se izvještava o nekom događaju, u svakom prisjećanju na osobe koje poznajemo. I takvi likovi, nazovimo ih ne-dramskima, mentalna su konstrukcija kao i oni dramski, jer stvarne su osobe, kao njihovo izvorište, svedene na one svoje karakteristike i akcije koje su u funkciji poante koju kazivač želi iskazati. Primjerice, pričajući o mladoženji koji se osramotio došavši na vlastito vjenčanje pijan, jedan će kazivatelj anegdote istaći mladoženjinu sklonost piću i porijeklo te sklonosti kao pouku o reperkusijama neumjerenog života. Drugi kazivatelj će podcrtati mladoženjin šarm i sklonost zabavi kao afirmaciju slobodnog duha pred uštogljenim građanskim ritualima. Treći će možda zagrepsti dublje i postaviti pitanje nije li mladoženja svojim pijanstvom dao naslutiti vlastite dvojbe o osobi s kojom se vjenčava, ili čak o samom činu braka. U sva tri slučaja i sve tri verzije anegdote, mladoženja je *lik*, jer su iz jedinstva njegovih mentalnih i tjelesnih značajki i ukupnosti njegove biografije izdvojeni oni elementi koji opslužuju neke poante, u našem slučaju tri različite, ili - drugačije gledano, tri različite premise iz kojih bi se mogle pokrenuti tri različite priče. A kad govorimo o priči, već podrazumijevamo i *dramski* lik, pa je iz toga razvidno da gotovo u svakom ne-dramskom liku postoji dramski *potencijal*.

Da bismo ilustrirali prijelaz iz tog potencijala u realizaciju, zadržimo se još malo na našoj anegdoti o pijanom mladoženji. Zamislimo da mu je na sam dan vjenčanja njegov najbolji prijatelj otkrio da ga je buduća supruga, u vrijeme kada su već bili zaručeni, prevarila s njihovim poznanikom. Mladoženju je ta vijest, naravno, uzdrmala, njegov život je tim *događajem* izbačen iz *ravnoteže*. Nedovoljno hrabar da otkáže vjenčanje ili da suoči buduću suprugu s optužbom za nevjera, mladoženja *reagira* na kompromitirajuću informaciju, odnosno na vlastito izbacivanje iz ravnoteže, tako da se napije. Njegova napijanje dovodi do niza peripetija na vjenčanju, koje završavaju nevjestinim bijegom i otkazivanjem vjenčanja (*radnja*). Naš mladoženja iz anegdote tako postaje dramski lik, definiran *događajem koji ga*

je izbacio iz ravnoteže, svojom reakcijom na to izbacivanje, te radnjom koja je time pokrenuta.

Naprotiv, da mladoženja nije reagirao na početno izbacivanje iz ravnoteže, da je pristupio vjenčanju na očekivani način, njegov dramski potencijal ostao bi nerealiziran, pa ne bi bilo ni priče. No za priču je potrebno još nešto, o čemu Hegel ovako piše u svojoj Estetici:

"Dramska se radnja ne ograničuje na mirno i jednostavno ostvarenje jasno određenog cilja; naprotiv, ona se događa u sredini koju čine sukobi i nesuglasice, a na udaru je okolnosti, strasti, karaktera, koji je osujećuju ili joj se suprotstavljaju."

Zamislimo, dakle, da na vjenčanju nitko nije reagirao na mladoženjino pijanstvo, tj. da su reakcije bile blagonaklone, te da mladenka nije u ogorčenju pobjegla s vlastitog pira. U tom slučaju ne bi bilo ni *sukoba* između mladoženje i mladenke, između čina sjedinjenja i čina disrupcije, između ugleda ceremonije i njenog obezvrijeđivanja. A bez sukoba, ne bi bilo ni dramske radnje, odnosno filmske priče. No, da bismo shvatili zašto je tome tako, moramo se pozabaviti drugim članom onog para koji tvori temelj filmske priče, a to je *dramska situacija*.

3. Dramska situacija

Ako na ulici naiđemo na prizor u kojemu žena prilazi dvojici muškaraca, ošamari jednog od njih te se udalji bez riječi, bez sumnje smo naišli na određenu situaciju. Naime, tri osobe su tim činom dovedene u međusobni odnos, ili – recimo preciznije, njihov odnos je tim činom, pod pretpostavkom da se poznaju od ranije, objelodanjen slučajnom promatraču. O prirodi tog odnosa znamo samo da je u trenutku formiranja situacije obilježen ženinom ljutnjom prema jednom od dvojice muškaraca. Kao slučajni svjedoci možemo samo nagađati koje su sve situacije prethodile upravo viđenoj: možda je muž bio nevjeran, te mu se žena osvjećuje pred njegovim najboljim prijateljem; možda je prijatelj iz zavisti oklevetao ženinog muža za nevjeru i time poremetio odnose u njihovom braku; možda je prijatelj muževljev ljubavnik...

Zamislamo da je situacija koju smo opisali *dramska situacija*, da su osobe koje ju čine *likovi*, te da se sve to odvija u filmu u sklopu neke filmske priče. Ako se radi o početku filma, tada i ne moramo znati ništa više o odnosu likova od onog što smo već zaključili. U svakom slučaju, bio bi to intrigantan početak koji bi u gledatelja pobudio znatiželju za ono što je događaju prethodilo. No, ako se opisana situacija nalazi negdje oko sredine filma, tada se prije nje odvio niz drugih situacija koje su nesumnjivo znatno povećale gledateljev fond informacija o troje likova i njihovim odnosima. Stoga možemo reći da je *dramska situacija ukupnost međusobnih odnosa likova u datom trenutku*, poput razvoja događaja koji je zamrznut radi sagledavanja radnje. Ili, drugim riječima, dramska situacija daje kontekst bez kojega gledatelj ne bi mogao protumačiti radnju. U gradbenom smislu, *dramska situacija je najmanja jedinica unutarnje strukture filmske priče ili dramskog teksta*.

No, što ako u filmu postoji samo jedan lik? Postoji li onda i dramska situacija, budući da smo rekli da nju čini ukupnost međusobnih odnosa likova? Sjetimo se, primjerice, filma *Brodolom života*, redatelja Roberta Zemeckisa, u kojemu Tom Hanks glumi zaposlenika poštanske agencije čiji avion je doživio havariju i ostavio Hanksa kao jedinog preživjelog na pustom otoku. Slično je koncipiran i film *127 sati*, redatelja Dannyja Boylea, u kojemu planinar ostaje zarobljen među stijenama u kanjonu Blue John u američkoj saveznoj državi Utah, te biva prisiljen džepnim nožićem odrezati vlastitu šaku kako bi se oslobodio. U većem dijelu obaju filmova protagonisti su sami, pa bismo, kruto tumačeći našu prvu definiciju situacije, mogli zaključiti da situacija u njima nema, ili da je naša definicija pogrešna. No, kako situacije prepoznamo instinktivno, bez sumnje ćemo ih uočiti i u *Brodolomu života* i *127 sati*, što nas dovodi do zaključka da likovi s kojima protagonisti tih filmova stupaju u odnos nisu pojedinci, vidljivi u svom individualnom ljudskom obličju, već određene dramske sile kao najopćenitiji stupanj stvarnosti lika. Ono što rečeni protagonisti žele jesu sloboda i očuvanje vlastitog fizičkog i psihičkog integriteta, a ono što im stoji kao protivnik na tom putu jest priroda sa svojim silama i mehanizmima, te vlastita slabost, bol, iscrpljenost i rezignacija. Protagonisti, dakle, stupaju u odnos sa svojim "ja" i s procesima u prirodi, čime oblikuju dramske situacije. Priroda s jedne i intrinzičnost protagonista s druge strane one su razine likova na kojima se oni manifestiraju isključivo kao *aktanti*, kao dramske sile,

neobavijene slojevima tipa, naravi, karaktera i čovjeka kao pojedinca (sažetak aktantskih modela vidi u P.Pavis, *Pojmovnik teatra*, 2004.).

Još treba imati na umu da shema odnosa likova, ključna za dramsku situaciju, uvijek počiva na širem kontekstu, pa tako možemo reći i da je *dramska situacija skup tekstualnih i scenskih datosti koje su nužne za razumijevanje filma (teksta, predstave) u danom trenutku*. To znači da izgradnji dramske situacije, osim dijaloga i monologa likova, mogu pridonijeti i sva ostala filmska sredstva koja su na raspolaganju autorima (režija, kamera, montaža, scenografija, kostimografija, glazba i dr.).

Ranije smo naveli da je dramsku situaciju moguće opisati kao ukupnost međusobnih odnosa likova, *zamrznutu* u danom trenutku. Ta zamrznutost, nalik slici, može se doimati kontradiktornom, budući da radnja ima svoju vremensku protežnost. Stoga je važno razumjeti kada jedna situacija prelazi u drugu, te što se događa između tih prijelaza.

U tu svrhu, vratimo se našem uličnom prizoru s dva muškarca i ženom! Na početku prizora, muškarce zatičemo na uglu ulice u razgovoru o upravo završenoj nogometnoj utakmici. Iz načina na koji se obraćaju jedan drugome, zaključujemo da su prijatelji koji se duže poznaju. Tema njihovog razgovora nema presudnog utjecaja na njihove živote i ne potiče razmimoilaženja u stavovima. Dakle, prijateljski i ležeran odnos dvojice likova čini početak dramske situacije.

U jednom trenutku prvi muškarac, nazovimo ga Marko, primijeti da njegov prijatelj, neka to bude Darko, ne reagira očekivano na njegovu rekapitulaciju određene situacije na nogometnom terenu. Darko mu prizna da utakmicu nije gledao, već samo slušao na radiju. Odselio se od supruge i sada je podstanar u sobi bez televizora. Marko je iznenađen, iako je očigledno da je donekle upoznat s Darkovom bračnom situacijom. U tom trenutku dramska situacija je evoluirala: prijateljskom odnosu dvojice muškaraca pridodana je kvaliteta bliskosti i povjerljivosti, značajka koja je svojstvena intimnim prijateljstvima, a to ujedno znači da je ukupnost njihovog odnosa bogatija informacijama no na početku prizora. Ovdje bi netko mogao postaviti pitanje zašto ta promjena ne čini novu situaciju. Naime, dramska

situacija, kao što znamo, predstavlja unutarnju strukturu filma (drame, teksta), te se ne mora poklapati s prizorom ili scenom kao površinskom strukturom. U jednoj sceni ili prizoru može se izmijeniti i nekoliko situacija, kao što se jedna situacija može protegnuti i kroz više scena. No, za skok u novu situaciju potrebna je znatnija promjena od upravo opisane, onakva kakva će, uz pomoć mehanizma koji se zove *dramska opruga*, pogurnuti radnju unaprijed i ujedno je podignuti na višu stepenicu pripovjedne strukture. Što će u našem primjeru biti dramska opruga, vidjet ćemo uskoro. No zasad recimo samo da se u našoj dramskoj situaciji dogodio mali pomak, koji još ne mijenja *bitno* shemu odnosa između dvojice likova.

Slijedeći pomak u situaciji događa se kada Marku i Darku pristupi Darkova supruga Vesna. Ona bez riječi ošamari Marka, a onda se šutke okrene i ode. Taj događaj, dakako, ostavlja dvojicu prijatelja u nedoumici i šoku. Situaciji je time pridodan treći lik koji svojim neobjašnjivim postupkom usložnjava odnos između Marka i Darka. Vesnin postupak je ujedno dramska opruga koja radnju pomiče unaprijed i podiže je na stepenicu više do sljedeće situacije. Jer u sljedećoj situaciji (iako istoj sceni), trenutni odnos Marka i Darka poprima nova obilježja: sumnju i oprez. Kratak razgovor nakon incidenta otkriva da ni Marko ni Darko ne znaju što bi mogao biti Vesnin motiv. Marko, kao Darkov prijatelj, poznaje Vesnu, ali tvrdi da je nije vidio već duže vrijeme. Darko se lača mobitela kako bi od Vesne čuo objašnjenje. No, Marko ga prekida izjavom da mora ići jer već kasni na obiteljski ručak. "Saznat ću o čemu se radi," odlučan je Darko. "Pusti to," odvrća Marko i odlazi.

Time završava i druga situacija: Markov iznenadni i pomalo isforsirani odlazak pobuđuje u Darku sumnju u prijatelja i želju da sazna što se iza svega toga krije. Mogli bismo stoga reći da je taj odlazak ona dramska opruga koja drugu situaciju podiže prema trećoj. Važno je primijetiti da je u zadnje dvije situacije, pod pretpostavkom da se radi o početku filma, Darko u potpunosti formiran kao dramski lik: izbačen je iz svoje rutine, tj. ravnoteže, Vesninim šamarom Marku i reagirao je na taj izbačaj. (Činjenica da je i Marko potresen prethodnim događajem ne mora značiti, u dramskom smislu, i njegov izbačaj iz ravnoteže, ako je, primjerice Darko jedini fokalizator, tj. pripovjedač.) Darko, dakle, reagira na izbačaj

pokušajem da nazove Vesnu; Markov iznenadni odlazak pospješuje Darkovu želju da sazna što se krije iza incidenta kojemu je svjedočio; Darkova želja pretočit će se u nastavku filma u akciju koja će pokrenuti radnju.

Kao što smo vidjeli, opisana filmska scena sastoji se od dvije situacije. Radnja između početka svake situacije i dramske opruge elaborira i opisuje situaciju te "puni" likove i kontekst dodatnim informacijama, *ne mijenjajući bitno odnose likova*. Iz toga nije teško zaključiti da ranije spomenuta "zamrznutost" nije singularan trenutak radnje, već ukupnost odnosa koji se postupno formiraju i koji se, radi evidencije, mogu promatrati kao shema koja dosiže svoju cjelovitost neposredno prije no što proradi dramska opruga. U tom svjetlu dramska forma (filma) ukazuje se kao ritmična izmjena deskriptivnih (statičnih) momenata i dijalektičkih prijelaza iz situacije u situaciju.

4. Nekoliko primjera: iznimke od pravila, ili...?

Da ponovimo: dramski lik definiran je svojim izbačajem iz ravnoteže (rutine) i reakcijom na taj izbačaj koja je motivirana određenom željom. No, razumijevanje pojmova izbačaja i želje u dramskom smislu može biti zamagljeno ako im pridodamo previše emocionalnih konotacija. Da bismo tu tvrdnju pojasnili, pozabavit ćemo se jednim od najslavnijih filmova u povijesti kinematografije, *Građaninom Kaneom*, redatelja Orsona Wellesa.

Charles Foster Kane, moćni novinski magnat, nesumnjivo je središnji lik toga filma, pa bismo mogli očekivati da radnja bude pokrenuta nekom njegovom željom, aktiviranom u trenutku dramskog izbačaja iz ravnoteže. No o Kaneovim željama i motivacijama, o njegovom unutarnjem životu i emocijama, saznajemo vrlo malo, gotovo ništa. Ono što se može naslutiti jest da ga je kroz život vodila volja za moći, te da je na tom putu stekao izuzetan utjecaj i bogatstvo, ali i izgubio ljubav i naklonost najbližih prijatelja, partnera i žena koje su mu bile bliske. Ipak, u navedenom tematskom materijalu ne trebamo tražiti i glavni pokretački stroj filma, jer Kane nije dominantni fokalizator. Ta funkcija u filmu *Građanin Kane* dodijeljena je jednom mnogo neznatnijem liku, novinaru Jerryju Thompsonu, koji od svog šefa dobiva zadatak istražiti subjektivno značenje posljednje riječi koju je Kane

izgovorio na samrti (pupoljak). O Thompsonu, izvan njegovog profesionalnog djelovanja, gledatelj ne doznaje ništa, pa čak ni što on misli o objektu svoje istrage. No, usprkos tome, Thompson je temeljni pokretač radnje, pri čemu Kaneova smrt predstavlja, u dramskom smislu, izbačaj iz ravnoteže, ali ne Thompsonov, već onaj ukupne javnosti čiji interes on zastupa. Iz toga proizlazi da Thompson, po vertikali stvarnosti lika, funkcionira kao tip (novinar), te kao aktant (težnja za znanjem), te da recepciju fokalizira iz neutralne pozicije u odnosu na predmet svoje istrage. S druge strane, Thompsonova fokalizacija obuhvaća nekolicinu drugih fokalizacija, odnosno *flešbekova* likova-fokalizatora (Thatcher, Bernstein, Leland, Susan Alexander), koji radnju ne usmjeravaju samo svojim *gledanjem*, poput Thompsona, već i *znanjem* (o naslovnom liku). Ovako utemeljeni dramski likovi ukazuju na činjenicu da izbacivanje dramskog lika iz ravnoteže i njegova reakcija koja pokreće radnju ne moraju biti dramatični i emocionalno obojeni, te da se lik inicijalnog pokretača radnje ponekad pojavljuje i samo na aktantskoj razini, odnosno rutinski kamufliran tipskim obilježjima. Na takav način započinje, primjerice, većina kriminalističkih TV-serija, u kojima je zločin obično onaj inicijalni izbačaj iz ravnoteže, iako subjekt izbačaja uglavnom nije glavni lik (istražitelj), već nepersonalizirani aktant koji, kao težnja za znanjem ili težnja za pravdom, zastupa gledatelja serije.

No kako u paradigmu dramskog lika i dramske situacije smjestiti filmove koji na prvi pogled nemaju priču, ili je ona tako rudimentarna da je u njoj teško prepoznati naše dramske sastavnice? Da bismo odgovorili na ovo pitanje razmotrit ćemo jedan od najzanimljivijih ranih filmova Wima Wendersa, *Tijekom vremena* (1976.).

U Wendersovom filmu, trećem dijelu njegove trilogije *filmova ceste*, pratimo dvojicu muškaraca, slučajnih suputnika, na putovanju od mjesta do mjesta duž nekadašnje istočnonjemačke granice. Prvi od njih, Bruno, servisira filmske projektore po provincijskim kinima, a drugi, Robert, upravo se rastao od žene, te nakon neuspješnog pokušaja samoubojstva (zaleće se automobilom u rijeku) prihvaća Bruninu ponudu da se poveže u njegovom kamionu. Radnja ovog trosatnog filma sastoji se uglavnom od epizodičnih prizora putovanja, tijekom kojih suputnici vrlo malo međusobno razgovaraju, oskudno

zainteresirani jedan za drugoga, ali i opušteni u tom privremenom i nemotiviranom zajedništvu. Njihov itinerer zadan je Bruninim poslom servisera, a s njega skreću samo u dva navrata: Robertovim samostalnim posjetom obližnjoj očevoj redakciji pokrajinskih novina i tiskari, te kasnijim zajedničkim izletom do napuštene kuće u kojoj je Bruno proveo djetinjstvo. Na kraju filma muškarci se razdvajaju, nakon što su shvatili da su jedan o drugome saznali više no što je poželjno za nezainteresirano i relaksirano suputništvo.

Ako pokušamo identificirati naše dramske paradigme u opisanoj radnji, odmah je jasno da ćemo s *izbačajem iz ravnoteže* imati najmanje problema, jer tu instancu očigledno obilježava Robertov pomalo groteskni pokušaj samoubojstva, kojemu je Bruno slučajno bio svjedokom. Brunina reakcija na taj izbačaj poziv je Robertu da se poveže njegovim kamionom, a Robertova je prihvatanje Bruninog poziva. No ono što paradigmi nedostaje jest jasan cilj: ni jedan od njih dvojice nije naoko motiviran raspoznatljivom željom bilo koje razine i protivnikom koji toj želji stoji na putu. Njihovo zajedništvo doima se stihijskim, inertnim, besciljnim, a izvan njega samo se kod Roberta naslućuje određeni životni problem, ali bez sveobuhvatnog uvida u dinamiku uzroka i posljedica, motivacija i odluka. Primjerice, Robertov posjet očevoj tiskari otkriva gledatelju nekoliko značajki odnosa oca i sina: očevu strogu radnu etiku i emocionalnu hladnoću, te sinovu potrebu za komunikacijom s ocem i istovremeni strah od nje. Naime, Robert tom prigodom pokušava kontaktirati s ocem preko novina, pišući, slažući i tiskajući pred njim jednu stranicu novinskog teksta. No uvidi u Robertov unutarnji život ne ulančavaju se situacijski, a ne umrežavaju se ni u njegov odnos s Brunom.

U tako reduciranoj narativnoj strukturi interes koji gledatelja veže uz prikazano ima dosta dodirnih točaka s nekim tipovima dokumentarnog filma, odnosno sa svjedočenjem nekom novom iskustvu, bilo da se radi o upoznavanju zanimljivih ličnosti, običaja, predjela, radnih procedura ili sl. U svom filmu Wenders nas uvlači u ugođaj putovanja "rubnom" Njemačkom, tj. onim zemljopisnim limesom Savezne Republike Njemačke iz vremena hladnog rata koji je ujedno i kulturna i ekonomska margina, zanemareno područje provincijskog propadanja gdje reklamni panoji američkih brendova smjenjuju ostatke

prijeratne građanske kulture. Dvojica protagonista toga putovanja pritom su svojevrsni antipodi junacima Kerouacovog romana *Na cesti*, jer dok Kerouacove likove pokreće eros i glad za iskustvom sve do izgaranja u njemu, Wendersovi lugalice putuju bez strasti kako se ne bi morali suočiti sami sa sobom.

No, znači li to da pitanje "što će se dogoditi slijedeće" nije relevantno za ovaj film? Svijest gledatelja da se radi o fikcionalnom filmu pokreće mehanizam traženja smisla i razumijevanja likova, a budući da je početak filma inaugurirao *priču* na način da su protagonisti izbačeni iz ravnoteže i da su reagirali na to izbacivanje, gledatelj će tragati za njezinim razvojem i dramskim oscilacijama, koliko god ona u nastavku filma bila potisnuta i prigušena. Jer i junake Wendersova filma ipak pokreće određena želja, slična u obojice, no ta se želja ukazuje polagano i nije potpuno razumljiva sve do samomog kraja filma. Želja je to, recimo tako, za partnerstvom u slobodi ili slobodom u partnerstvu, a referira se na iskustvo bračnog života likova. Iako je Robert nedavno proživio traumu raskida braka, a Brunin samski status dolazi u perspektivu tek pred završetak filma, obojica svoje iskustvo muško-ženskih odnosa u zadnjoj sceni sažimaju u onu staru, pomalo mizoginu maksimu muških srednjih godina, "ni s njom, ni bez nje". Odnos naših protagonista stoga je svojevrsni surogat bračnog partnerstva, ispran od erosa i u užem i u širem smislu, u kojemu pozicioniranje u neobvezatnom "životu pokraj" nastoji potisnuti potrebu za "životom sa." Završetak tog putovanja ne dolazi u trenutku dosizanja određenog cilja, već granice (i doslovne i metaforičke) iza koje prestaje subjektivno konstruirana sloboda suputnika. Partnersko iskustvo opteretilo je "život pokraj" protagonista slojevima informacija koje su ih natjerale da se emocionalno angažiraju, a to je ono od čega obojica nastoje pobjeći. Ne ulazeći dublje u analizu filma, zaključimo samo da želja dramskog lika koja ga potiče na djelovanje, a time pokreće i radnju, ne mora biti manifestna već na početku filma. Ona se može kristalizirati u bilo kojem dijelu filma, pa čak i na njegovom kraju, čime prethodna radnja dobiva svoj puni smisao. Također, ona može prikazivački biti potisnuta gotovo do neraspoznatljivosti, no time njena funkcija u izgradnji dramske/narativne strukture nije eliminirana.

"Mekani" pristup strukturiranju naracije vidljiv je u filmu *Tijekom vremena* i na razini nizanja situacija, pri čemu su prijelazi iz jedne situacije u drugu svjesno zamagljeni kako bi kamuflirali konstrukcijski karakter priče kao takve, te osnažili privid neprekinutog tijeka radnje, uklopljenog u difuznu stvarnost. Stoga djelovanje dramske opruge možemo pratiti poput usporeng kretanja, s točkama skoka na više stepenice dramske strukture koje je relativno teško precizno locirati.

Da zaključimo: dramski lik i dramska situacija dijalektički su par, dvije instance koje ne postoje jedna bez druge. Jer kao što je dramski lik određen situacijom izbačaja iz ravnoteže, tako je i dramska situacija određena odnosom aktantskih razina dramskih likova. Nadalje, svaki narativni film izgrađen je na paradigmama situacije i lika, pri čemu činjenica da je filmska priča ponekad potisnuta i djelomično sakrivena zajedno s atributima dramskog lika i dramske situacije, ne bi trebala navoditi na krivi zaključak da priče, pa onda i mehanizama njene izgradnje o kojima ovdje govorimo – nema.

BIBLIOGRAFIJA

1. Egri, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, New York: A Touchstone Book, Simon & Schuster, 1960.
2. Pavise, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: AB Biblioteka Lex, 2004.
3. Soriau, Etienne, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit, 1982.
4. Švacov, Vladan, *Temelji dramaturgije*, Zagreb: Školska knjiga, 1976.
5. Zajec, Tomislav, *Pravila igre*, Zagreb: VBZ, 2012.