

Syd Field: Scenarij
Prevod: Zdenko Vrdlovec
Ljubljana: Založba UMco, 2015

Syd FIELD

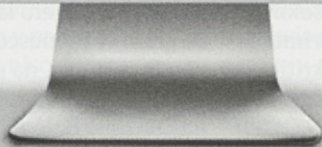
»Filmska biblija.« - Library Journal

SCENARIJ

Temelji scenarističnega
pisanja

*Korak za korakom od zamisli
do zaključenega scenarija*

Prevedel: Zdenko Vrdlovec



branje

Ciril Oberstar

Bralci scenarijev

»Videl sem stvari ... (dolga premolka) ... ki mi jih vi ne bi verjeli ... Goreče bojne ladje pred ozvezdjem Oriona, bleščečega kot magnezij ... vozil sem se na zadnjih krovih blinkerjev in pred Tanhauserjevimi vrati gledal C-žarke, kako se svetlikajo v temi. (Premolka) In vsi ti trenutki ... bodo pozabljeni ...«¹

To je najverjetneje eden najmanj znanih scenarističnih izsekov vseh časov, ki ga je iz filmske zgodovine izpodrinil verjetno najbolj znan filmski citat vseh časov:

»I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears ... in ... rain. Time to die.«²

Kot je znano, je za citat iz **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), ki ne neha navduševati vedno novih generacij ljubiteljev filma, krivo srečno naključje. Ustvarila ga je improvizacija Rutgerja Hauerja, ki v filmu igra replikanta Battyja, skupaj z odprtostjo režiserja in obeh scenaristov, ki so bili to spremembo v scenariju pripravljeno sprejeti. Da gre za enega najbolj ganljivih samogovorov filmskega junaka, je bilo mogoče ugotoviti že ob reakciji filmske ekipe na snemanju, ki se ni uspela zadržati in je po zaključku snemalnega prizora Hauerjev nastop

- 1 »I've seen things ... (long pause) seen things you little people wouldn't believe ... Attack ships on fire off the shoulder of Orion bright as magnesium... I rode on the back decks of a blinker and watched c-beams glitter in the dark near the Tanhauser Gate. (pause) all those moments... they'll be gone.«
- 2 »Videl sem stvari, ki mi jih vi ne bi verjeli ... Goreče bojne ladje pred ozvezdjem Oriona. Pred Tanhauserjevimi vrati sem gledal C-žarke, kako se svetlikajo v temi. (Premolka) Vsi ti trenutki bodo izgubljeni v času, kakor solze v dežju ... Čas je za smrt.«

ganjena nagradila z aplavzom, nekateri pa celo s solzami v očeh.

Čprav gre za redkost, saj se v zgodovino filma večinoma vpisujejo dobro premišljene besede scenaristov, je vseeno treba poudariti, da je celo za to besedilo, ki je nastalo z improvizacijo, v veliki meri kriv predvsem – scenarist. Ne le zato, ker so tri četrtine citata vzete iz izvirnega scenarija, ampak predvsem, ker je Rutger Hauer improviziral na podlagi scenarija in *proti njemu*, kakor se rado reče, proti scenariju, proti tistemu, kar v izvornem scenariju ni delovalo, da bi izrazil tisto, kar je sicer bilo tam, a ni bilo izgovorjeno. Potemtakem gre celo pri tem improviziranem odlomku še

vedno za scenaristični dosežek. In prav tu leži prava moč filmskega scenarija in njegova posebna vloga v svetu filma ...

Scenaristika v slovenščini

Scenarij je osnova, torzo, je skelet filma, kakor trdi priznani predavatelj scenaristike Sydney Field. Njegova knjiga s preprostim naslovom *Scenarij* je nedavno izšla pri založbi UMco. *Scenarij* ni le preprost naslov, je tudi naslov preproste knjige, ki se glede pisanja scenarija osredotoča le na bistveno ter zasluje le tisto najpomembnejše, kakor pravi avtor, občasno tudi sam

scenarist, ki je delal tako v univerzitetnem okolju kot tudi v filmski industriji. Namenjena je razgrnitvi »temeljev scenarističnega pisanja«, kakor pravi njen podnaslov, kar pomeni, da predstavlja osnovne gradnike scenarija in osnovne značilnosti scenaristične forme pisanja. Hkrati je napisana kot priročnik in svojemu bralcu v drugem podnaslovu obljublja, da ga bo vodila »korak za korakom od zamisli do zaključenega scenarija«.

Fieldov *Scenarij* je že druga knjiga založbe UMco, ki se ukvarja s filmskim scenarijem, obe pa je mogoče uvrstiti med temeljna dela ameriške scenaristike. Prva je prav tako pomembno delo z naslovom *Zgodba* avtorja Roberta McKeeja (izšlo je leta 2008, a knjiga je že daljši čas razprodana). Gre za res obširno knjigo, ki sicer zahteva resen študij, a ga je vsekakor tudi vredna. McKee se v njej ukvarja s podrobno analizo scenarističnih zgodb, s stilom, strukturo, substanco in načeli pisanja scenarijev. V njej so predstavljeni vsi ključni vidiki scenaristike. Za razliko od *Zgodbe* je *Scenarij* krajša in tudi preprostejša knjiga; enostavna in bolj praktično naravnana. Field se drži res le osnovne linije, ki je okleščena vseh stranpoti, z izjemo zanimivih anekdot in osebnih pripetljajev z velikimi režiserji in scenaristi. Vsekakor sta obe namenjeni manj izkušenim scenaristom, a *Scenarij* uvajanje novincev v scenaristično obrt uspe boljše, zato jo je v roke smiselno vzeti kot prvo. Zanimivo je, da sta oba pri založbi UMco prevedena avtorja tudi precej znana predavatelja, njuni seminarji in delavnice, ki ji izvajata na različnih koncih sveta, pa so ali so bili vedno zelo popularni in dobro obiskani. Field se lahko pohvali z mnogimi uspehi svojih nekdanjih seminaristov. Med drugimi so njegove scenaristične delavnice obiskovali avtorica scenarija za *Masko* in *Gorile* v *megli* Anna Hamilton Phelan, prav tako Laura Esquivel, ki je napisala scenarij za *Kot voda za čokolado*, in Linda Elstad, ki je za *Ločitvene vojne* prejela priznano nagrado *humanitas*.

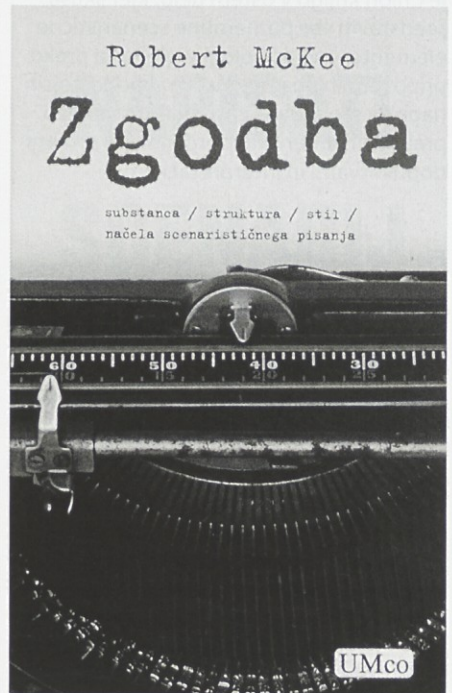
Z izjemo obeh knjig slovensko bralstvo na tem področju nima ravno velike izbire. V slovenskem jeziku je vsega skupaj namreč le kakih pet knjig, ki se ukvarjajo s scenariji – dve knjižici in tri obsežnejše knjige. Izvirno slovensko delo je le eno, in sicer knjiga Mihe Mazzinija iz leta 1998 *Dva priročnika in trije scenariji* (v Radovljici jo je

izdalo društvo Triona). Oba priročnika, priročnik za pisanje scenarijev *Marš do scenarija!* in priročnik za uporabo računalniškega programa *Scenarist in računalnik* skupaj s stvarnim kazalom obsegata približno sedemdeset strani in tako rekoč alinejno navajata tisto res najnujnejše, kar je treba vedeti, da bi grobo idejo za silo spravili v scenaristično obliko. Veliko bolj zanimivi pa so vsi trije Mazzinijevi scenariji (*Operacija Cartier*, *Thomas*, *Sladke sanje*), ki niso le zanimivo branje, ampak tudi zelo dober primer študija scenaristične forme.

Od filmskih scenarijev, ki so objavljeni v slovensčini, je ob scenariju za film *V Leru* Jana Cvitkoviča in Janeza Burgerja (izdala ga je Slovenska kinoteka) treba omeniti še izdajo komentiranega scenarija *Iztrebljevalca* v knjigi *Blade Runner, Solze in dež*, ki jo je leta 1993 uredil Marcel Štefančič, jr. pri zbirki *Imago* (izdal jo je Slovenski gledališki in filmski muzej). Knjižica prinaša izvorni scenarij Hamptona Fancherja in Davida Peoplesa v celoti; spremlja ga sedem komentarjev filmskih kritikov, Chiona, Pelka, Furlana, Kovačiča, Rakuščka, Modica in Štefančiča, ki se večinoma posvečajo filmu, scenariju pa le v manjši meri.

Poleg že omenjenih knjig založbe UMco je tu še krajša knjižica, *Scenaristova vadnica*, ki je pri Cankarjevi založbi izšla leta 2000. Naslov okoli sto strani dolge knjižice je malce zavajajoč, saj gre za dva eseja priznanih francoskih scenaristov Jean-Clauda Carriera in Pascala Bonitzerja, ki pa sta bolj refleksiji in manj priročnika. Vsekakor zelo zanimivo branje, ki je nastalo za potrebe šole filmske pripovedi Pokaži jezik, podobno kot že omenjena Mazzinijeva knjiga.

Drugo in najverjetneje tudi najstarejše sistematično čtivo na področju scenaristike v slovenskem jeziku je izjemna analitična knjiga francoskega filmskega teoretika Michela Chiona, ki je dejansko spisana kot vadnica, ampak s poudarkom na analitičnem pristopu. Knjižica *Napisati scenarij*, ki jo je leta 1987 izdala revije Ekran, je že zdavnaj razprodana. Chion je svojo predstavitev pisanja scenarijev izpeljal kot priročnik za takrat na novo ustanovljen scenaristični študij v okviru francoskega inštituta INA. Pri tem je kot primere za študij scenarijev



izbral večinoma nehollywoodske filme (nemškega **Testament doktorja Mabuseja**, japonskega **Intendant Sancho**, francoskega **Pauline na plaži** in ameriškega **Imaš in nimaš**). Scenarije teh filmov poda najprej v obliki sinopsisa, za tem pa jih razdeli še od prizora do prizora. Poleg predstavitve scenarističnega izrazoslovja (Mac Guffin, kljuka, sadika, *happy end*, obrat usode ...) je Chion knjigo v tistem delu, kjer skuša predstaviti vse pomembne scenaristične elemente – od psihologije gledalca preko pripovednih postopkov do najpogostejših napak v scenariju – zasnoval kot sintezo praktičnih ameriških priročnikov s svojimi dopolnitvami in interpretacijami.

Fieldov Scenarij

V prid knjigi Syda Fielda in njegovi izdaji v slovenskem jeziku je mogoče povedati, da jo kot referenčno literaturo s področja scenaristike navajata tako Michel Chion kot Miha Mazzini. *Scenarij* je torej knjiga, ki jo je slovenska scenaristična javnost na neki način že pričakovala, še preden je bila objavljena. Že naslov – *Scenarij* – pove, da gre za eno izmed prvih knjig s področja scenaristike. Le redki avtorji imajo namreč privilegij, da lahko svoje knjige poimenujejo z eno samo besedo, ki označuje natanko to, za kar v knjigi gre. Knjiga je bila napisana v sedemdesetih, prvič izdana leta 1979. Od takrat je v dopoljenih izdajah izhajala vse do zadnje izdaje v angleškem jeziku, ta je iz leta 2005, ki je tudi podlaga slovenskega prevoda. Avtor je vsako novo izdajo dopolnil in obogatil z novim gradivom in novjšimi filmskimi primeri, ki so bližje sodobnemu bralcu. Knjigo je z izjemnim občutkom za filmski jezik in filmsko terminologijo prevedel Zdenko Vrdlovec, ki je ta trenutek najbrž najbolj izkušen filmski publicist pri nas, kar knjigi nedvomno daje določeno težo.

Poleg jasne strukture in premočrtnega napredovanja, ki bralca – morebitnega prihodnjega scenarista – vodi od začetne zamisli do zaključnega scenarija, knjigo odlikuje tudi ogromno zanimivih anekdot in osebnih izkušenj njenega pisca (tu in tam jo kvari le pretirana psihologizacija in šablonsko poenostavljanje). Predvsem pa vsem, ki bi se želeli spoprijeti s pisanjem scenarija, prinaša dobro novico. Pisanje scenarija je večina, trdi avtor, ampak »veščina, ki se je da naučiti«. Podobno ugotavlja Chion v uvodu svoje knjige *Napisati scenarij*, da si namreč scenaristično »obratno znanje, ta spoznanja pridobimo predvsem z izkušnjami, nekolikanj pa tudi s študijem«. Če to trdita dva tako različna avtorja, potem bo najverjetneje držalo. Vaja in študij, nenehno izpopolnjevanje v pisanju in neprestano analiziranje filmov, ki pa mu nikoli ne škodi nekaj scenarističnih napotkov, ki jih je v knjigi polno. Tako je že čisto na začetku mogoče prebrati, da je »konec prva stvar, ki jo morate poznati, preden začnete pisati scenarij«. (str. 101) A graditi je treba začeti iz nasprotja, iz konflikta, ki je glavno gonilo scenaristične zgodbe in posledično filmskega dogajanja. »Vsaka drama je konflikt,« pogosto ponavlja avtor in bodočim scenaristom ponuja v razmislek vzročno verigo, ki iz zasnuteka začetnega konflikta pripelje do končnega scenarija: »Brez konflikta ni dogajanja; brez dogajanja ni lika; brez lika nimate zgodbe; in brez zgodbe nimate scenarija.« (str. 142) Tega recepta se Syd Field skozi vso knjigo ne utrudi ponavljati. Pri dokazovanju njegove učinkovitosti se opira na scenarije filmov, kot so **Kitajska četrt** (scenarij: Roman Polanski); **Thelma in Louise** (s: Callie Khouri); **Casablanca** (s: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch); **Stranski učinki** (s: Scott Z. Burns); **Jurski park** (s: Michael Crichton, David Koepp); **Matrica** (s: The Wachowskis) ..., če se omejimo le na tiste, katerih odlomki so navedeni v knjigi.

Čeprav je začetna ideja za scenarij ključna, pa je z vidika obrti veliko pomembnejše garaško delo, ki pripelje do njene razdelave in scenarističnega razvitja, uči Field. Pri tem je nujno raziskovanje pisnih virov, a tudi živo raziskovanje, kakor ga imenuje avtor, pogovori, intervjuji z ljudmi, o katerih

scenarist piše. Kljub večinskemu prepričanju se scenarij ne rodi le v domišljiji. V podporo temu prepričanju Field navaja svojega tedanjega mentorja in učitelja, znanega francoskega režiserja Jeana Renoirja, sina prav tako znanega slikarja Pierra-Augusta Renoirja. Takole pravi: »Renoir je sovražil klišeje. O tem, kako uresničiti neko zamisel, je rad citiral očeta. 'Če slikaš list na drevesu, ne da bi za to uporabil model', nam je govoril v duhu velikega impresionističnega slikarja, 'ti bo dala domišljija na voljo samo peščico listov. Na drugi strani ti jih narava na enem samem drevesu ponuja milijone. Niti dva si nista povsem enaka. Umetnik, ki slika samo tisto, kar je v njegovi glavi, se bo hitro začel ponavljati.'« (str. 19)

Med branjem *Scenarija* se je mogoče seznaniti z vsemi ključnimi scenarističnimi izrazi: kader, posnetek, sekvenca, pogled na, pogled čez ramo, nasprotni pogled, veliki plan, detalj ... ter mimogrede izvedeti še, kaj je *slug line*, kako scenarij oblikovati, da ga je lažje brati, kako označiti navodila in kako dialoge. Knjiga torej podaja praktična navodila za pisanje scenarija in upoštevanje scenaristične forme. Odgovarja pa tudi na vprašanja, kot so, kako ustvariti lik; kako ga zgraditi. Si je na primer priporočljivo izmisliti in napisati predzgodovino lika, torej njegovo biografijo za obdobje, ki ga film ne zajema? Predvsem pa se osredotoča na podajanje preverjene hollywoodske recepture za uspešen scenarij: »Preden začnete pisati scenarij, morate poznati štiri stvari: začetek (otvoritev), točko zapleta na koncu 1. dejanja, točko zapleta na koncu 2. dejanja in konec. Ko poznate te štiri elemente in ko ste opravili nujne raziskave o dogajanju in liku, potem ste že pripravljene za pisanje scenarija.« (str. 194)

A Field opozarja tudi na mnoge pasti, v katere se ujamejo zlasti neizkušeni scenaristi; ena najbolj pogostih je ta, da vso težo v izgradnji glavnih likov zgodbe prelagajo na dialoge, namesto na njihovo delovanje: »Lik je dejavnost. Neka oseba je to, kar je, s tem, kar naredi, ne pa s tem, kar govori.« Prepričanje, značilno predvsem za prve poskuse pisanja scenarija, da so namreč scenariji besede, zlasti dialogi, ne bi moglo biti bolj napačno. Film je v prvi vrsti vizualen medij. Hitchcockov recept za delanje filmov na kinematografski način je bil na primer zelo podoben: »Pri pisanju scenarija je pomembno jasno ločevati med dialogi in vizualnimi elementi; kjer je le mogoče se je treba opreti na vizualno bolj

kot na dialoge ...« In nadaljuje, da je bilo v mnogih filmih, ki so jih snemali takrat, premalo kinematografije: »Gre večinoma za, kakor jim pravim, fotografije ljudi, ki govorijo. Ko pripovedujemo zgodbo s filmom, se je k dialogom treba zateči le takrat, ko res ne gre drugače.«³ Field in Hitchcock se torej strinjata, da je v filmu zgodbo treba povedati na kinematografski način, skozi sosledje posnetkov, kjer so dialogi podobam le v oporo in ne obratno, podobe ilustracije izgovorjenih besed.

Bralci

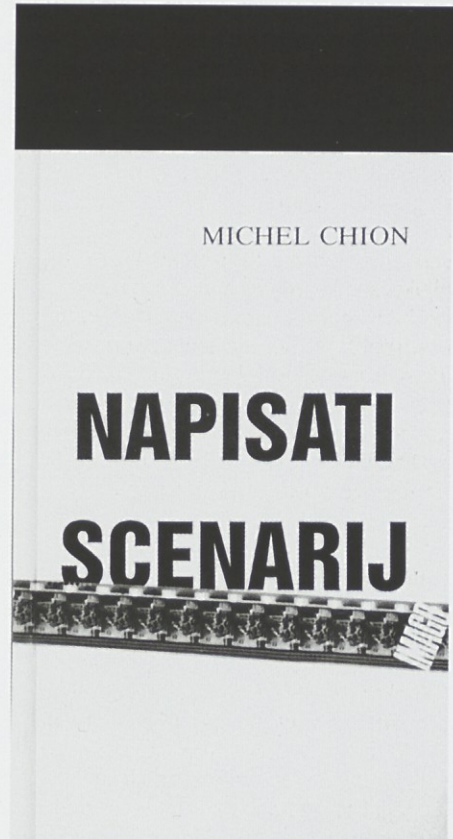
Scenarij pa ni le zasnova filmske zgodbe, ampak na neki način zasnova celotnega produkcijskega procesa, zato ima učinke, ki niso primerljivi z nobenim drugim pisanim besedilom. Medtem ko profesionalni bralci scenarijev svojo bralno izkušnjo preslikavajo v filmsko domišljijo, producenti bralci pretehtajo vsako besedo, jo materialno ovrednotijo in preslikajo v finančni razrez filma. Bonitzer denimo v *Scenaristovi vadnici* posrečeno nakaže produkcijsko težo zgolj dveh stavkov iz scenarija za film **Ljubimca z mostu Pont-Neuf**. »Michel smuča na vodi po Seini, Alex vozi čoln z zunanjim motorjem.« Med branjem ta sicer slikoviti stavek preletimo v nekaj sekundah. Toda za njegovo vizualno izkušnjo je treba drago plačati: »Stroški tega prefinjenega prizora, ki je v scenariju nakazan v dveh vrsticah, se ocenjujejo na pet milijonov frankov.« Vsak stavek iz scenarija je mogoče produkcijsko stehtati in finančno ovrednotiti. Opis »tava med množico ljudi« na primer pomeni veliko število statistov ali strošek za računalniško obdelavo slike. Producenti scenarije berejo na povsem drugačen način kakor ostali pri filmskem poslu.

Scenarij je hibridna oblika besedila; je nekakšno vmesno bitje, med samostojnim leposlovnim besedilom in filmom. Njegovo poslanstvo je, da se spremeni v govorjeno besedo in v posnete prizore, potem izgine, kot pisana beseda konča v košu za smeti. Njegova življenjska doba je kratka, a v tem času je za nekaj ljudi najpomembnejša stvar v njihovem življenju. A preden se scenarij spremeni v film, mora biti izbran. To je najtežja preizkušnja vsakega

scenarija. Tukaj velja Fieldova zapoved: »Scenarij je bralna izkušnja, preden postane filmska.« (str. 170) Naloga scenarista je, »da bralca zadrži pri obračanju strani. Zato je prvih deset strani vašega scenarija tako pomembnih. Na razpolago imate deset strani, da pridobite bralčevo pozornost. Kako boste bralca 'ujeli na trnek'?« Fieldov priročnik je poln zabavnih in zanimivih anekdot na to temo, kot je na primer ta, da je priredbo romana Dashiella Hammetta *Malteški sokol* za istoimenski film pripravila kar Hustonova tajnica, medtem ko je bil režiser (pripisane so mu tudi scenaristične zasluge) na počitnicah v Mehiki: »Preden je šel na počitnice, je dal knjigo svoji tajnici in ji naročil, naj pripoved razdeli na prizore, jih označi kot interiere in eksteriere, ohrani osnovno dogajanje in uporabi dialoge iz knjige.« Nato je scenarij nekako prišel v roke Jacku Warnerju in izkazalo se je, da mu je všeč. Če je anekdota resnična, je tajnici potem sporočil, da je »zadela srž knjige« in da ima Huston njegov »bлагослов, da zadevo posnamete tako, kot je napisana«. Hammettov roman velikim platnom sicer ni bil neznan, pred slovito hollywoodsko klasiko je doživel že dve filmski priredbi, a »oba filma sta bila polomiji«.

Preden bodo igralci svoj izvod scenarija, vsega pošvedranega in obrabljenega, odvrgli v koš za smeti, mora torej prehoditi trnovo pot. To pot pa mu utirajo predvsem hollywoodski »bralci«, kakor jih posrečeno imenuje Field, ljudje, ki niso vedno tam, kjer bi jih pričakovali: »V Hollywoodu nihče ne proda scenarija brez pomoči bralca ... v Hollywoodu 'nihče ne bere': producenti ne berejo, režiserji ne berejo, zvezde ne berejo. Berejo bralci ... Vsak vam bo rekel, da bo čez vikend prebral vaš scenarij, kar pomeni, da ga bo dal nekemu, ki ga bo prebral čez nekaj tednov: bralcu, tajniku, receptorju, ženi, ljubici, pomočniku. Če bo bralec rekel, da mu je scenarij všeč, bo ta prišel v roke kakšnemu izvršnemu direktorju, ki ga bo vzel domov in prebral čez vikend.« (str. 107)

Sladka usoda nekaterih scenarijev je, da ostanejo pozabljeni le toliko časa, dokler jih uspeh filma ne povzdigne na raven samostojnega dela, ki ga je vredno natisniti tudi za širše občinstvo bralcev.



³ Truffault Francois: *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1985. Str. 61.