

## Застрашеният литературен сценарий в съвременния медиен свят

Невелина Попова

### За контекстите...

„Професионализъм срещу непрофесионализъм“! Така заявена, темата на конференцията на департамент „Масови комуникации“ на Нов български университет наистина ме провокира. Вероятно участието точно в тази конференция с доклад, посветен на литературния сценарий, може да предизвика известно недоумение. Какво да му се обсъжда на литературния сценарий сред толкова актуални въпроси на съвременната мултимедийна журналистика, в свръхдиалогичната епоха на уеб 2.0, сред постоянноменящото се медийно съдържание и новите граждански роли на пишещите и потребяващите, сред емблематичните цифрови кодове на мрежата: уеб 1.0, уеб 2.0 и уеб 3.0... Започвам своите размисли за професионализма в сценарната работа в контекста на самата конференция. Симптоматично е съпадението на епитета „застрашен“ в две от заглавията на конференцията. Развеселяващо-тъжно съвпадение, издаващо сродни посоки на мислене, което може да прозвучи архаично. Да, в полето на общата тревога застрашеният литературен сценарий може да се разглежда като част от „Застрашения език в медийната практика“. Натискът върху цветния и свободен в своята уникалност образ, словесен и визуален, както и предимствата на баналността в медийното пространство, днес са факт. В сценарното мислене те най-често се свеждат до унифициране на средата и реално унищожаване на контекста от клиширани схеми на разказа – в

клиширани схеми от чужди образци, неадекватни за нашето пространство...

Тезата, която защитавам е, че през последните години, с утвърждаването на множеството сценарни програми и формати в специализираната литература и интернет пространството, всички ние станахме и свидетели, и съучастници в една тревожна подмяна: зад паравана на тези професионални формати съвременният киносценарий започна неусетно да губи своите специфични литературни характеристики и да се превръща в текст, който е по-близо до режисьорския сценарий.

Пристъпвам към избраната тема с абсолютната убеденост в смисъла от актуализирането на сценарните проблеми тук и сега, в тази среда на пишещи хора, всички активно участващи и определящи медийните реалности днес. Защото киното е част от медийната среда. Това е важно и за младите журналисти, които всекидневно пишат текстове, които се наричат сценарии. Тези текстове са в различни медийни формати и изглеждат достъпни и лесно усвоими. В прагматичната си ориентация за тях понятието литературен сценарий вероятно изглежда като излишно изкопаемо, ненужно в текущата практика. И това наистина е така за голяма част от телевизионните сценарни формати.

Това вездесъщо ширпотребно разоряване на сценария реално като че ли предопределя края на литературния сценарий. Защото днес

терминът „сценарий“ се използва не само за всяко медийно предаване, но и за всяко заседание – в което и да е учреждение, в парламента, както и за всяко празненство...

„Ето защо сега, когато всички що-годе грамотни хора се научиха да снимат филми, киното си остава изкуство, което е овладяно от твърде малък брой хора (буквално колкото са пръстите на едната ръка)...“ Това са думи на Андрей Тарковски от 70-те години, пророчески проникновени за днешната ситуация.

Убедена съм, че точно в тази масова конвейерна ситуация присъствието на цялостния литературен сценарий би трябвало да става все по-насытно. При всяко истинско раждане на филма като художествен свят – и в киното, и в телевизията.

Бидейки словесно изкушени и работейки постоянно с информация, която носи интересен драматургичен материал, част от журналистите съвсем естествено правят своите първи опити в кинодраматургията, пишейки сценарии и за киното, и за телевизията. Не казвам нищо ново, това е обичайна практика в цялата история и на световното, и на българското кино. Много от най-добрите сценаристи имат зад гърба си сериозен журналистически опит. Във всички случаи тръгването към игралния киносюжет от реалната, оповестена по една или друга медия история, е постоянна практика в историята на киното. Това допълнително ме мотивира да изложа моята гледна точка от изстраданата позиция на човек, за когото сценарната работа е съдба.

С надеждата, че това ще е полезно поне за някои от по-младите колеги, които утре може би ще дойдат от журналистиката в киното.

Както се вижда от самото заглавие, днес сценарият – като специфичен литературен вид, със своя самостойна естетическа стойност и свой живот като текст и извън филма, е особено застрашен. Късна рожба на гутенберговата епоха, литературният сценарий в наши дни би могъл да бъде включен в една разширена Червена книга на изчезващите видове, наред със скалния орел и розовия пеликан. Публи-

куването на литературни сценарии в отделни сборници, което беше обичайна практика в последните десетилетия на миналия век – и по света, и у нас, реално изчезна. Като последен мохикан в несвършващата финансова криза списание „Кино“ запази рубриката си „Сценарни ескизи“. Но за разлика от предишните години, когато там се публикуваха голяма част от литературните пълнометражни сценарии на българското кино, сега на броените страници могат да бъдат прочетени само кратки сценарии за документални филми, за игрални новели и по-рядко – анимационни сценарии. За мен това оряване на възможността да се публикуват добри пълнометражни сценарии е още една печална подробност от реалния кинопейзаж. При тези абсурдно тежки сесии в Националния филмов център и БНТ – хроники на неизбежната предизвестена смърт на не един сериозен проект, аз си мисля, че един публикуван, дори само в интернет, сценарен фонд, до който всеки интересуващ се да може да има достъп, би останал поне като свидетелство за творческия потенциал и нагласите на общността.

И въпреки това, в целия този обезкуражаващ контекст, продължавам да отстоявам естетическите параметри на литературния сценарий.

## 2. Малко определения, малко история...

Нищо ново под слънцето!... Споровете около природата на сценария са стари колкото самото кино. Киносценарият винаги е бил особено дете на амбициозните си родители – литературата и киното. В утвърждаването на специфичния сценарен език през годините винаги са съществували две противоборстващи гледни точки. И двете, разбира се, имат своите основания и своето право на съществуване.

Според първата гледна точка киносценарият няма свой самостоятелен живот извън филма. Това отношение е свързано още с началния период от развитието на киното, когато „писаните за екрана“ са се пишели във формата на сценарии-схеми, подобно сценариите за театралната пантомима и импровизация. Неза-

висимо дали се определя като схема или план – разработка на бъдещия филм (такива определения можем да открием в повечето литературни речници и енциклопедии и до днес), или пък е детайлно разработен, с всички уточнени терминологично подробности около заснемането му. Сценарият в този случай е само междинен, тясно специализиран текст с приложен характер.

Другата гледна точка към сценария е като към литературна творба със своя уникална естетическа стойност. Пластична, конкретно-зрима, чуваема, драматургично структурирана литература. Първооснова и първообраз на филма. Макар да е предназначен за екрана и от гледна точка на финалния резултат той да е само етап от раждането на филма, добрият сценарий, заедно с всичките си специфични кинематографични качества, винаги има своята литературна цялост и може да се чете като самостоятелна литературна творба. Именно затова се нарича „литературен“ сценарий.

Утвърждаването на сценария като произведение със самостоятелна художествена стойност не е станало лесно и отведнъж и не е окончателно. Мисля, че дори един поглед назад към различните пътища на сценарното развитие в Европа и в Америка ще е интересен и полезен за осмислянето на съвременните сценарни тенденции.

В годините на модернистичния взрив от първите десетилетия на миналия век, в динамичното естетическо пространство на стария континент, когато се раждат такива мощни течения като немският експресионизъм, руският формализъм и френският авангард, въпросът за киното е присъствал във всички авангардни манифести. Междувременно пренебрежителното отношение към сценария като към полуфабрикат често е идвало и от най-знаменити кинематографисти. Един от ярките примери за nihilistically отношение към сценарната работа е Дзига Вертов, който отрича сценарния сюжет и го обявява за пречка пред истинското предназначение на киното – да улови истинския течащ живот. И въпреки това кино-

драматургията завоюва все по-добри позиции – посред nihilism и apologetics, между императивни професионални ограничения и дилетантщина. В 30-те години на миналия век вече можем да говорим за утвърждаване на сценария като нов, специфичен литературен вид. На кинематографичния хоризонт се появяват и остават трайно имената на знаменити автори – сценаристи като Карл Майер и Жак Превер, които по-добре от всяка теория защитават литературните качества и авторското начало на сценарната работа. Това ще остане и занапред доминираща тенденция в европейското кино.

Отвъд океана развитието на американската сценаристика тръгва по други релси; то открито се предопределя от формирането на холивудската система на кинопроизводство – с нейната пряка утилитарност и с доминиращия продуцентски принцип. На пръв поглед продуцентското начало в Холивуд като че ли издига значението на сценаристите, в противовес на режисьорите и актьорите. Абсолютизира се подробният „железен сценарий,” одобрен с „O’K”. В тази желязна система, под наблюдението на водещата фигура на продуцента, режисьорът трябва да изпълнява точно указанията от сценария. Сценарната работа обаче се разпокъсва, разделя се на тясно специализирани професионални умения. В зависимост от своите качества сценаристът има различни варианти да се включи в системата. Сред първите известни имена на американската сценаристика от 20-те и 30-те години се открояват Чарлз Гарднър Съливан – основният сценарист на режисьора и продуцента Томас Инс, Франк Емерсън Удс (сценаристът на Дейвид Грифит), Валдемар Янг (сценарист на всички филми на Тод Браунинг и Лон Чейни), Клайд Брукман (сценаристът на Бъстър Кийтън), както и представителките на „женското царство” в сценаристиката Анита Лус, Франсис Мериън, Джун Матис и др. Всички те безспорно отдават таланта си на киното и благодарение на тях в Холивуд през онези години се утвърждават кинематографичните жанрове.

Не е случайно, че понятието „литературен сценарий“ се появява именно в старата Европа, където развитието на киноезика е тясно свързано с авангардните модернистични търсения, което става естествената основа за раждането на авторското кино през втората половина на 20-ти век. Литературният сценарий става поле на различни езикови и наратологични експерименти. Визуалната му конкретност не пречи на сценарния език да стане езикът, на който се раждат четящите се като поетични и екзистенциални откровения текстове на тотални киноавтори като Айзенщайн и Довженко, Бергман и Тарковски, Пазолини и Параджанов... Във всички случаи добрата литературна основа се цени на стария континент с утвърждаването на професиите на драматурзи и редактори. У нас също имахме творчески колективи в Студия за игрални филми и въпреки абсурдите и догматиката на времето, те бяха едно от най-смислените пространства, в които се развиваше българското кино. И досега прекрасните сценарии на Валери Петров и Христо Ганев са образци в сценарната литература. Нихилистичното отношение към целия този период и елементарното незнание са част от общата ни духовна криза и от загубата на идентичност.

### **3. За подмяната и за истинския професионализъм в сценарната работа**

Но да се върна на тезата за застрашения сценарий в днешния свят. Всеки сценарий в някаква степен принадлежи освен на киното, и на литературата, защото е словесен текст и защото в него има някакъв сюжет, в който неизменно ще открием, в различни пропорции – и повествование, и драматургия, и поезия. Истинската поетичност няма нищо общо със самоцелните красиви фрази без екранен еквивалент; тя е в дълбочината, в самия замисъл на текста, в уникалните му метафори, в пронизващия ритъм на движението и на вътрешните пропорции, удържащи образите в единство... Аристотеловото единство, блестящо формулирано от Джон Лоусън през 30-те години на миналия век като „единство в светлината на

кулминацията“ – в една от най-ранните книги, посветени на киносценария.

Точно за това заветно единство е тревогата ми.

Професионалният ми път като сценарист и най-вече дългогодишната ми преподавателска работа ми дават сериозни основание за тази тревога. И образът на „подмяната“ сякаш най-точно може да я изрази.

Парадоксалното е, че тази подмяна се извършва зад паравана на професионалните формати и точно това поставя ребром въпросите за истинския професионализъм на сценариста.

И така, в съвременния киносвят през последните две десетилетия на миналия век се утвърди така нареченият „мастер формат“ на сценария. Той постепенно трайно измести преобладаващия преди това в европейската практика литературен запис, при който сценариите се четяха като киноповести. Очевидно е, че при „мастер формата“ доминира американската сценарна тенденция.

Този формат дойде при нас по няколко канала.

Първо – в реалната, налагаща неизбежно стандартите си, практика – чрез различните международни програми и чрез копродукциите, в които естествено принципите на работа се унифицират.

Вторият сериозен канал за популяризирането и утвърждаването на „мастер формата“ е англоезичната специализирана литература по сценарно писане, която стана особено популярна по цял свят през последните десетилетия.

Третият канал е интернет пространството, което буквално гъмжи от сценарни програми и формати на запис. Не е тайна, че това е най-ползваният от студентите канал за набавяне на информация и знания. Точно там се извършва и най-масовата профанация на качествения „мастер формат“ в сценаристиката. Защото тези програми създават илюзията, че сценарната работа е нещо лесно достъпно и лесно усвоимо. Много от проходащите в сценарното писане, които нямат драматургичен усет, с

радост се вкопчват във форматирането като в панацея.

И тук идва ред на четвъртия канал за усвояването на „мастер формата“. Ще го определя като канала на реалните личностни присъствия (по-често отсъствия!) и на живите професионални контакти – както сред колегите, така и в преподавателското ежедневно общуване със студентите. Това е все по-липсващият канал на приемственост, на изграждането на общо диалогично пространство. Като преподавател по кинодраматургия аз лично избирам този канал за въвеждането и усвояването на „мастер формата“ в сценарното писане. Опитвам се да накарам студентите да усетят, че и „мастер форматът“, стига да не се отнесем към него буквално, също дава възможност на сценарния текст да запази литературните си качества. Не само не отричам, но ценя и разбирам необходимостта от определени сценарни стандарти. Само че нека те да бъдат по-обща и да оставят възможност за творческото им приложение. Постоянно чета текстове, най-често студентски, но също и на професионални сценаристи, в които снижаването на литературните критерии за сметка на удобното популярно форматиране е факт. Моята лична съпротива към форматите е най-вече срещу вкопчването в „буквата“, срещу технизирването на сценарния текст, срещу затлачването му с ненужни термини, зад които добрата литературна ремарка изчезва... „Мастер форматът“ е изключително полезен и гравивно дисциплиниращ – с разделянето на текста по сцени и с определянето на мястото и времето на действието в началото на всяка сцена.

Да си припомним какво казва Сергей Айзенщайн в своята статия „За формата на сценария“ като „шифър, като емоционален код“ за режисьора. На добрия режисьор не му е нужно да получи от сценариста точни указания за движението на камерата, защото той самият ще направи това в режисьорския си сценарий. За съжаление метафоричното и емоционално сценарно слово, което е предизвикателство за режисьора, днес се среща все по-рядко. Сухо-

ватите и претрупани с професионални термини сценарни текстове са реалната ни сценарна картина. Тези текстове реално се превръщат в режисьорски сценарии. И създават представата, че друг сценарий просто не е нужен.

Това е тревожната подмяна, за която говоря. Подмяна, в която, перефразирайки евангелския текст, „буквата“ за пореден път убива „духа“.

Истинският професионализъм в сценарната работа е в умението да се изгради един цялостен филмов свят и той започва отвъд форматите.

Програмите и форматите не могат да скрият липсата на личностно присъствие. Това става особено очевидно при цялата поредица формати за различните етапи в сценарната работа: анотация, синопсис, трийтмънт. Тези три са задължителна част от днешната ни практика. Но към тях, от многото англоезични пособия, нашият език се „дообогати“ с какви ли не термини – сторилайн, логлайн, аутлайн... Мешавицата е пълна, определенията и изискванията често са различни при различните автори. И всичко това постоянно подлежи на уточнение. Оптимистично е, че във всички тези случаи личният глас на пишещия неизбежно се завръща в изброените междинни форми. В кратките есеистични представяния на всеки бъдещ филм винаги прозира личността на автора, неговото мислене, мотивацията му, естетическите му търсения и пристрастия.

Наистина особена е съдбата на „невидимия филм“, както любовно определя сценарната работа Жан-Клод Кариер.

Защото, както е изрекъл немският поет – романтик Фридрих Хьолдерлин преди повече от два века: „Там, където дебне опасност, кълни и спасение...“