

ИСТОРИИ И ФРАГМЕНТИ В СЪВРЕМЕННОТО КИНОРАЗКАЗВАНЕ

/няколко фрагмента за поетични и повествователни симбиози в съвременното киноразказване /

1.

Това мое днешно изказване е поредният ми опит да уловя контурите на **някои** повтарящи се драматургични модели в днешния почти необхватен киносвят. Подзаглавието, естествено, слага някакви рамки, конкретизира моя подход към тази тъй обширна тема. Преодолявайки съпротивата си и страховете, че може би ще повторя познати и в известен смисъл азбучни неща, аз правя веднага уговорката, че нямам претенции за изчерпателност; опирам се преди всичко на някои избрани от мен заглавия и на интуицията си.

И на още нещо – на трайната си потребност да **актуализирам характеристиките и границите на повествователното и поетичното начало в кинодраматургията**. Не от високия теоретичен пиедестал, а в един по-практичен контекст - достатъчно сериозно, но ясно и достъпно за всеки, пристъпващ към сценарната работа. За мен това е особено насъщно – и заради работата ми като преподавател по кинодраматургия – там това е въпрос на методология, и заради собствените ми сценарни замисли. Така че зад тези теоретични размисли - като зад всеки изстрадан текст - стои личното ми преживяване на разпадащата се монолитна съвременна история.

Тезата, която ще се опитам да защита, е, че в най-интересните и живи съвременни филми наблюдаваме една засилваща се **активна симбиоза на повествователното и поетичното** начало, при което поетичното става все по-доминиращо за общата структура и замисъла на творбата.

В желанието ми да защита тази теза вероятно прозира даскалската ми реакция и съпротива **срещу наложилата се американизирана практика кинодраматургията да се раглежда предимно като повествование** и драматургичните стратегии да се свеждат до повествователни стратегии. Сред множеството англоезични рецептурни пособия по сценаристика, наводнили пазара през последните две десетилетия, са книгите на Сид Филд, Пат Купър и Кен Дансингер, Дейвид и Джоу Суейн, Линда Зегер

и австралиеца Великовски със сценарния си гайд. Всички те обаче страдат от едностранчивост. Някак отделно и между другото в някои от книгите може и да се упомене асоциативната сценарна структура, но механизмите на разказването се анализират в рамките на повествованието и универсалната триактова структура, разнищвайки тази структура буквално по страници. Първи обрат – на 16-та страница, кулминацията – някъде около 75-та и т.н. Не подценявам в никакъв случай тази американизирана рецептурност. Напротив, тя е задължителен етап, през който трябва да мине всеки съвременен сценарист и която очевидно ни е липсвала през годините... Постоянните упреци, че не умеем да разказваме в нашето кино, може би са свързани с незнанието и пренебрегването на тази класическа парадигма на разказване. /и с престъпното високомерие на нашия недорасъл, но претенциозен автор!... но това е друга болна тема за друг път.../ Да, **повествователната стихия** е безспорна за седмото изкуство и зрителят наистина обича и има нужда да гледа добре разказани истории. Не случайно фабулното жанрово кино винаги се е радвало на масов интерес и до днес пълни салоните. Зад него стои хилядолетният опит на човешкото разказване. Във всички случаи овладяването на киноразказа минава през усвояването на тези „изоморфни”, както ги определя Юрий Лотман, “недискретни” разказвателни структури: през морфологията на приказката, зад която непоклатимо стои митичният архетипен сюжет на инициацията, в който героят преминава през множество изпитания. Това е всъщност основата на **универсалния моносюжет**, за който говори и Джоузеф Камбъл – сюжетът **на вечното пътуване** и вечното завръщане на героя. В киното този моносюжет е захранил през годините класическата жанрова продукция на уестърните и екшъните. Той е породил безкрайно множество филмови одисеи – от приказните саги на Джордж Лукас и Стивън Спилбърг през историческите блокбастери и антиутопиите до роящите се „фентъзи” продукции, промиващи детската психика и легитимиращи „магията” като универсална панацея за човешкото съществуване. Във всички тези случаи повтарящата се триактова парадигма действа безотказно, потвърждавайки тезата на Лотман за изоморфността на тези разкази. И тъй като тези филмови повествования обичат серийността, те могат да се репродуцират безкрайно и вероятно това е един от начините младите да се учат на сценарен занаят – следвайки предписанията, страница по страница!... Хубаво е някой да ти даде рецептата, това студентите го искат и обичат. Могат веднага да се упражнят и да измислят поредна серия от сблъсъци между добрия герой и Злото. И ако това не е триумф на повествователните техники!...

При разпространените вече в интернет сценарни програми илюзията, че можеш да пишеш сценарии, че си усвоил сценарното майсторство, също става съвсем достъпна. Така де – занаятът си е занаят и трябва да се учи! А сценарият, както бе популярно преди години, може да се определи и като „полуфабрикат“ – един фантом от думи,обозначаващи действия и ситуации, предназначени за екрана - без своя самостойна ценност.

Само едно обаче не достига на тази формула. Всичко от рецептата може да го има, само че... най-често няма дух в поредното изфабрикувано повествование. Духът на истинността. Да, на същия този изоморфен повествователен принцип са изградени и компютърните игри. Лесно, безболезнено и достъпно шествие на агресивни демонични образи, при това - с илюзия за творчество и избор!...Постмодернизмът обича играта, заиграването - на всички нива. Само че онова „ едно” все не достига, както преди две хиляди години казал Христос на оня старателен момък, който толкова искал да придобие живот вечен : „Вземи и раздай на другите всичкото си богатство!”, непостижимо просто изречъл Спасителят... Същото е и със сценарния дух – за да заживее текстът и да се роди филма, трябва да заложиш себе си, цялата си същност. Иначе ще си останеш да кръжиш около занаята и никога няма да усетиш киното като жива ипостас на самия живот.

Толкова засега за популярните повествователни техники в сценаристиката. Простете ми за този непредвиден лирически фрагмент. Просто не обичам рецептите. И все се загубвам на някоя програмирана страница!...

/край на 1-ви фрагмент/

2. Фрагмент 2 – даскалски скоби

Слава Богу, живата практика на киноразказването е много по-богата.

Време е да се върнем към повествователните и поетични симбиози, защото именно те пораждат това живо разнообразие в днешния киноразказ.

За да можем обаче да разгърнем тезата си, ще трябва отново да дешифрираме и актуализираме значенията на двата основни термина – поетично и повествователно, с основните им характеристики, които имат значение за кинодраматургията. Вероятно е нужно да отворя поредните скоби, за да направя някои необходими уточнения.

Много е важно, особено в преподаването, да имаш цялостен теоретичен инструментариум и съответната адекватна терминология, която да можеш да

приложиш към реалните процеси. Затова мисля, че за конкретната ни работа най-добре ще е да използвам термина „код”. Кодът като неутрално „оръдие на анализ”, като абстрактен модел и принцип на разбиране позволява най-добре да се прехвърлят мостове между кинодраматургията и литературата. Синтетичната природа на седмото изкуство превръща изначално кинодраматургията с нейното кръстопътно положение в част от големия диалог на съвременния свят.

Винаги съм се интересувала от дълбинните връзки между киното и литературата и съм ги смятала за особено плодотворни. Съществуват, разбира се, и други гледни точки, и други функционални подходи, които освобождават автора и анализиращия от бремето на тежките естетически наслоения. Пример за такъв подход са работите на споменатите вече Сид Филд и Линда Зегер, които обобщават драматургичните проблеми практически, на базата на конкретния си сценарен опит, без никакви специфично литературни кодове и препратки. Аз лично избирам по-дългата, „литературната” пътека – в търсенето на моделите тя ми дава повече възможности за всеобхватност, дълбочина и яснота. В другата, преекспонирана парадигма, ми е тясно. Знам, че там няма да намерят нужния им отговор и студентите ми.

3. Подир сенките на образите...

И така – повествователното поетичното начало...

Прозата и поезията в литературата.

Противопоставянето на прозаичното и поетичното кино.

Нищо ново под слънцето.

Стари разговори, стари спорове. Крайни съждения. Яростни противопоставяния. Категорични отрицания.

На двата полюса - Айзенщайн и Юткевич. Жан Епщайн и Дзеватини.

Срещу набиращото скорост холивудско кино - руските формалисти, „ОПОЯЗ”ците, френските авангардисти, футуристичният кинематограф на Маринети, структуралният филм на 60-те...

Юрий Тынянов и Виктор Шкловски през 20-те години са категорични: съществува прозаично и поетично кино, но истинската природа на киното е поезията!

По същото време френските авангардисти ще заявят :

„Благодарение на киното поезията стана истинска и съществува по-реално от преди – пише Жан Епщайн . – Да, киното е най-мощното средство за поезия, най-реалното средство за нереалното, за сюрреалното...”

Киното е вселенска музика, „визуален оркестър!” /Абел Ганс/ „Киното е изобретено, за да направи зрими нашите блянове, да изрази живота на съня и съня на живота.”

„Чистото” кино е зрителна поема – от „зрителни съзвучия”. Поетичното се дешифрира като верига от психологически асоциации.

...Само с киното може да се изрази и „футуристичния копнеж, радостната деформация на вселената, нелогичния и нетраен синтез на световния живот... то е най-доброто училище за младите – училище за радост, бързина, дързост, творческо съпреживяване” / Филипо Томазо Маринети/

Години на постоянни експерименти и творчески предизвикателства, на нови естетически платформи. За да разгърнем тезата си, за нас е важно да осезаем характеристиките на поетичното и прозаичното кино през годините. Те въплъщават две крайно противоположни, взаимно отричащи се тенденции.

Прозаичното кино се крепи на повествованието, на разгърнатото цялостно действие, на характерите.

Поетичното кино е сфера на чувствата, състоянията, асоциациите.

Апологетите на поетичното кино от времето на авангарда се отнасят презрително към фабулата и повествователната логика, към изграждането на характерите и сюжета. За тях ценност има само в метафорично - асоциативният лайтмотивен сюжет, който се гради музикално – чрез ритъма, повторите и визуалната рима...

4.

...Години по-късно, в една по-друга парадигма - в семиотичните изследвания на Роман Якобсон и Юрий Лотман, ще се открият двата **основни риторични модела** – прозаичния и поетичния модел, основаващи се на различните тропи:

1. Метонимията - като същностно присъстваща и организираща повествованието в прозата; тя е прототип на всички знаци, чийто

смисъл възниква от допира им един с друг : при нея изразяването се осъществява чрез съпоставяне по съседство или заместване на цялото с част от него, както е при синекдохата.

- 2. Метафората - като сърцевина и основна характеристика на поезията; тя е прототип на всички знаци, чийто смисъл възниква от заместването им един с друг: изразяването в нея се осъществява чрез заместване по сходство и подобие.**

На територията на киното филмовата метафора се ръководи от принципа на симултантността и включва във филмовото действие елементи, които са второстепенни, по-сложни и изискващи определена реорганизация на филмовия материал. Докато филмовата метонимия се ръководи от принципа на продължителността и последователността и разкрива възможностите на филмовия разказ.” Роман Якобсон определя киното като метонимно изкуство заради монтажа; монтажът, според него, е „най-разработеното средство за изразяване чрез съседство”.

4.

Преди повече от четвърт век в „Постмодерната ситуация” Лиотар провъзгласи края на големите наративи, разпада на големите цялостни истории.

Днешното кино само потвърждава тази теза.

Връщаме се към живата материя на някои съвременни филми и към нашата начална теза за **засилващата се активна симбиоза на повествователното и поетичното начало, при което поетичното става все по-доминиращо за общата структура и замисъла** на творбата.

Сред множеството примери за разпадането на историята и на цялостния класически наратив в съвременния филмов разказ, все по-често се налага киноразказът, изграден от множество фрагментарни истории, с различна степен на свързаност.

Сред примерите от 90-те този модел може да се открие в „Отвъд облаците” на Антониони –Вендерс или в нашия „Всичко от нула” на Иван Павлов / сц. Валери Петров/. Но именно в последните години този тип фрагментиран разказ се наложи -

вече не като изключение, а като постоянна практика, касаеща сериозното кино. Блестящи примери за силата на това разказване и проникновеността на посланията са филми като “Вавилон” /2006/ и „21 грама” /2004/ на режисьора Алехандро Гонсалес Иняриту и сценариста Гулермо Ариага; ”Сблъсъци” на Пол Хагис, по сценарий на Робърт Мореско /2004 / ; „Часовете” на Стивън Долдри / сценарият на Дейвид Хеър е по романа на Майкъл Кънингам/ /2003/; „9 живота” на Родриго Гарсия, с продуцент Алехандро Г. Иняриту; „Пет пъти” на турския режисьор Реха Ерден /2006/ и др. Тук са и международните проекти от новели на различни режисьори като „11. 9.”, “Нашите невидими деца”, „Обичам те, Париж”, “Всекиму своето кино” от последната кинопанорама. Сред тези филмови събития изключително достойно стоят и нашите филми „Обърната елха” на Иван Черкелов и Васил Живков /2006/ и „Маймуни през зимата” на Милена Андонова /2006/. Всички те имат своята лична творческа съдба - и като успешна фестивална реализация, и като контакт със зрителите.

Да вземем за пример “Вавилон”. Типичен многофабулен сюжет. Разказът се изгражда от четири преплетени истории, които протичат като че ли сами за себе си, в своята фрагментарност и незавършеност – в различни точки на света, на три континента: нейде из Африка / Мароко/, в Япония /Токио/, и в Америка / в един калифорнийски и в един мексикански град, близо до границата, както и по пътищата между тях/. Героите на всяка една история се въртят вътре в своите маршрути; те не знаят нищо за останалите. Зрителят е този, който трябва да знае: той постепенно постига и разбира взаимните връзки между случващото си в отделните пространства.

Да, ние като зрители доизграждаме общата картина, свързвайки отделните истории в общ контекст, в общ смисъл.

Композиционното единство/най-важното за всеки разказ/ тук се постига не на нивото на събитийността, а на нивото на смисъла. За по-голяма яснота можем да ги сравним с цялостните, центрирани около една сюжетна линия, повествования. През 30-те години в “Теория и практика на създаването на пиесата и киносценария” Джон Лоусън дава своето блестящо определение за композицията като “единство в светлината на кулминацията”. За мен това е основен повествователен код. В случая с “Вавилон” имаме среща с един **“типично поетичен сюжет”** /Н. Георгиев – “Анализ на лирическата творба”/, именно защото **тук единството се постига на нивото на смисъла.**

Библейският архетип дава на днешния многофабулен сюжет истинския му символен мащаб. Отделните истории заживяват в контекста на древното послание. Така

се ражда един сложен многопластов символен разказ за неразбирането, за неумението на хората в съвременната цивилизация да се чуват и да живеят заедно. В този смисъл „Вавилон” е емблематичен филм. Поради липса на време няма да разглеждам останалите изброени филми. Но направените току-що обобщения са валидни за всички тях. Във всички случаи смисъла на многогласието се постига в контекста на една обединяваща универсална идея, проблем, послание.

Друга важна особеност на това съвременно разказване е **активирането и на повествователните структури и прийоми в рамките на отделната фабула**. Сравнението с безфабулната поетично кино на 20-ти век ни води до категоричното заключение, че в тази обща поетична структура има много повествование.

Така отделните фабули, отделните фрагментирани истории се превръщат в градивни единици на един цялостен философски сюжет. Всяка от тези единици има своята повествователна протяжност, логика, емоционалност, своята триактовост / в повечето случаи/.

Характерните за поетичния език повишена сугестивност, ритмичност и символна многозначност присъстват в повечето от тези задъхани киноразкази. В поетичното слово буквалният смисъл изчезва, прекрачва собствените си граници, словото заживява своето друго, контекстуално битие. Такова **друго контекстуално битие** добиват в обсъждания от нас модел и отделните повествователни фрагменти. В своята равнопоставеност или възможна, макар и по-рядко, йерархизация.

Убедена съм, че този тип разказ не е поредната естетическа приумица, а същностен израз на сериозно авторското усилие – в посока на истинността. Тези автори не биха могли да се изразят в рамките на традиционната повествователна парадигма. Именно чрез този разпокъсан фрагментиран разказ тези филми най-адекватно разкриват състоянието на духа на съвременния човек и човечеството.

5.

Ограниченият обем на днешното ми изказване не ми дава възможност да проследя и други интересни драматургични феномени, свързани с поетичните и повествователните симбиози в съвременния киноразказ.

Специално внимание бих искала да отделя на присъствието или липсата на катарзис в тези разкази.

Много интересни са доминиращите поетични кодове в киноразкази с една центрирана история както е в „Амели Пулен”, „Бягай, Лола!”, „Необратимо”.

Друга посока за размисъл са поетичните трансформации на епичния разказ, обхващащ цели поколения, както това е в бразилската сага „Къща от пясък” /реж. Андруша Вадангтон/, или в унгарския „Таксидермия” /реж. Дьорд Палфи/.

Интересно е да се разгледа от този ъгъл и силната сугестивност на мелодрамите на Алмодовар. Както и пародийността и цитатността на Тарантино и Родригес.

И тъй като фрагментът е типичен поетичен код, крайно време е да спра. С един поклон към Гео Милев.

Защото, както пише той в началото на миналия вече век: “Изкуството е синтез: фрагмент. То дири и изтръгва от нещата тяхната есенция; не нещата – а есенцията на нещата; не фактите, а смисъла на фактите: синтез”.