

НЯКОИ НАРАТОЛОГИЧНИ КАТЕГОРИИ И ПРИНЦИПИ В СЮЖЕТНОТО ИЗГРАЖДАНЕ НА КИНОСЦЕНАРИЯ

Светла Христова

„Нито една фраза от литературната творба не може да бъде просто отражение на личните чувства на автора - тя е винаги конструкция и игра.“

Борис Айхенбаум

В сценария фабулата може да бъде представена чрез сюжета по много и твърде различни начини, в зависимост от избора на сценариста. Изграждането на сюжета е изключително важен момент в творческата му работа. Прави са тези, които казват, че фабулата има съвсем относително значение. Съчиняването ѝ предхожда избора на принципите в разработването на сюжета, т.е. измислянето на съдържанието предхожда измислянето на формата. Казано с други думи, съчиняването на фабулата обикновено е преди изграждането на сюжета, който не отразява вярно действията и ситуациите, а съдържа редица умишлени пропуски и непълноти. Някои автори твърдят, че работните варианти, през които минава сценарният сюжет в намирането на окончателната си форма, са най-малко шест. От раждането си до днес кинодраматургията се ползва от изработените закономерности на литературата и нейната теория. През 20 в. структурализмът революционизира изучаването на прозата и повествованието /наратива/, като създава цяла нова литературна наука - наратологията. За нас науката наратология представлява интерес, тъй като тя изследва общите закони, които управляват създаването на всяко литературно произведение, или казано с други думи, универсалната повествователна граматика. Интересна е с това, че обръща внимание на въпросите за интерпретацията, има предпочитания към контекста, към ролята на читателя, към особеностите на формата и произтичащите от това ефекти на нивото на конкретния текст - все неща, свързани с гъвкавата природа на киносценария.

Съзираме практическа полза от наратологията като методология, опитваща се да създаде модел

на възможностите в изграждането на повествованието на сценарната структура, чийто смисъл е породен от предназначението ѝ /тя е словесната основа за заснемане на филм/ и е част от по-голяма структура /готовия филм/ на културен контекст.

Според Цветан Тодоров, един от основателите на наратологията, всяка отделна творба е само една от възможните реализации на една абстрактна и универсална наративна структура. Според него наратологията изучава типологичните особености на наратива /като има предвид не само повествователния текст, а всеки текст, разказващ някаква история, например кинотворбите/ и изследва както действието, така и системата на персонажите.

Можем да обобщим приноса на структурализма в наратологията така: литературната творба /в това число и киносценарият/ е конструкция, чийто механизми могат да се класифицират и анализират като обекти на всяка друга наука.

На базата на разделението между сюжет и фабула, както приемат това руските формалисти, Жьонет - автор на „Дискурсът на повествователния текст“ (1972) и сочен за основател на наратологията - се занимава предимно с формална /модална/ наратология, чийто предмет е анализът на текста като повествование, т.е. като начин на представяне на сюжета. Нашият интерес също е насочен към формалната наратология. Ако съдим по книгата на Дейвид Бордуел *Narration in the Fiction Film* /1985/, американската сценарна теория гради постановките си именно върху модалната наратология.

Кои са наративните категории и повествователните принципи, с които се оформя сюжетът на сценария?

Тук ще се запознаем с част /по понятни причини/ от наративните категории, осигуряващи различни повествователни техники при изграждането на сюжета. Теоретично ще вникнем в част от универ-

салните градежни принципи на сценарния наратив, които помагат при създаването на всяка сюжетна разказвателна структура. С една дума - ще се занимаем с инструментариума, с който авторът изгражда съдържанието, формата и композицията на сценарния разказ.

Тези принципи са познати от принципите на разказите, които ни съпътстват цял живот - ние ги слушаме, четем и разказваме от детството си - приказки, митове, романи, Библията, биографии на известни личности, телевизионни шоу програми. Дори когато спим, не можем да избягаме от тях, защото схващаме и преживяваме сънищата си като малки разкази и си ги спомняме, конструираме и преразказваме във формата на такива. Може би с разказ хората изразяват начина, по който разбират света. Сценаристите имат същата цел. Сценарният сюжет като структура от условно пространство обикновено разкрива концепция, възглед за света или символ. Построяването му по законите на киното се съобразява с принципи, които всеки автор трябва „да види“ как работят ефективно именно в намисления от него разказ. Киносценаристът подрежда, оформя истории в разкази, като се съобразява със зрителя. Когато зрителят отива на кино, той има очаквания, характерни за разказвателната форма - че ще има герои и действие, което ще ги въвлече в определени взаимоотношения. По този начин зрителят е готов да дешифрира епизодите и изображенията, а също така и да осъзнава собствената си идентичност. Той очаква, че събитията ще бъдат свързани по някакъв начин, че конфликтът или ще се разреши - или върху него поне ще бъде хвърлена неочаквана светлина. Той приема и навлиза в условността на филмовия разказ, в неговия ход, разбира намеци - изобщо неусетно зрителят се включва във филмовата форма. Има свои предположения и предпочитания за развързката, финалът или задоволява, или измамва очакванията му от целия филм, а понякога ползва паметта му, за да загатне предишни събития в нова светлина.

Художественото въображение на сценариста създава своите образи освен по силата на психологическите си особености /комбинация на представи, хиперболизация, схематизация и пр./, и с принципите на наратива.

Тъй като са взаимнообусловени и са взаимосвързани елементите на наратива /идея, тема, конфликт, характери, хронотоп, композиция, жанр, смисъл/, логично е принципите на сюжетното изграждане да влияят както върху всеки отделен елемент на

наратива, така и върху цялостта му.

Главозамайващите специални ефекти във филмите са демонстрация на поредното технологично стъпало в киноиндустрията, но не и на принципите на градеж в киноповествованието. Те имат огромен моментен ефект върху възприятието на зрителя, подлежат на усъвършенстване във времето на компютърните технологии, подпомагат изразителността на разказа, без обаче да създават неговия принцип.

Кои са наративните категории и повествователните принципи, които са фундамента на универсалната граматика на разказа, с помощта на които се оформя сюжетът на сценария?

Нека започнем с твърдението на Цветан Тодоров, че най-простият вид разказ се състои в преминаването от едно състояние на равновесие в друго. Можем да прибавим, че случаен низ от събития трудно може да се възприеме като разказ, защото обикновено търсим причинно-следствена връзка между тях. Също така можем да приемем, че разказът е верига от събития, които се случват във времето и пространството. Още Аристотел е отбелязал причинно-следствената обвързаност като същностно необходим, структурообразуващ принцип при разказването. Няма разказ без причина и цел, които трябва да са еднакво значими както за автора, така и за зрителя. Киносценаристът подрежда, оформя сюжета като се съобразява с това.

Когнитивните психолози твърдят, че хората се стремят да разберат обкръжението си като изпробват хипотези и правят заключения. Приемайки условността на филмовия сюжет, идентифицирайки се отчасти с героите, зрителят има възможност в хода на екранното време да прави точно това - да гради хипотези за героите и филмовото действие.

Можем да обобщим казаното дотук така - един разказ се разбира като се идентифицират неговите събития и се свържат чрез причина и следствие, време и пространство. Така въз основа на подказвания в сюжета се конструира фабулата в умовете на зрителите.

По-надолу в конспективен порядък /по понятни причини/ ще разгледаме художественото организиране на сюжета по първите три от следните познаваеми наративни категории и градежни принципи на наратива: Особено драматично събитие, разказна логика, време, пространство, гледна точка, информираност, разказвачески глас, пунктуация /начини за свързване на епизодите/, раз-

казвателни условности.

Особено драматично събитие

Следваме схващането на руските формалисти, че съществува разлика между историята сама по себе си /т.е. фабулата - суровия събитийен материал/ и действителното ѝ представяне /т.е. сюжета - завършеното цяло, представено с помощта на формалните похвати/ пред зрителя. Или казано с други думи, сюжетът е процес на въплъщение на замисъла на автора въз основа на фабулата - подбрани от него драматургичен материал. Това изключително важно разграничение ни отправя до Аристотел, но както вече изтъкнахме, ние ще се придържаме към най-пълната му теория, дело на руските формалисти и основа на наратологията. Тук ще направим опит да разглеждаме принципите на сюжетното изграждане в разказвателната сценарна структура като процес, в който е включен зрителят.

Процесът, в който се конструира фабулата, изисква установяването на връзки между събитията, създаване, оформяне и проверяване на хипотези за отминалите събития. Всеки зрител установява за себе си една единствена времева пространствена и причинна структура на филмовия разказ, който му се представя. Това той постига на базата на прототипни схеми /типове хора, действия, места и т.н., с които може да се отъждестви/, на базата шаблонни схеми /триактна структура, разказваща за герой с цел, за пътешествие или за промяна в нечие съзнание и т.н./ и на базата на схеми на проявите /търсене на подходящи мотивации и причинни, времеви и пространствени връзки/.

Дейвид Бордуел казва, че „зрителите на един филм се съгласяват или с това, което гледат, или с факторите, които правят неясна или двусмислена задоволителната конструкция на историята.” Така можем да направим извод, че зрителят сам си изгражда фабулата като сбор от собствените си изводи.

Изграждането на сюжета изисква да се даде възможност чрез разполагането на събитията да се построят емоционални и рационални структури между тях. Това конструиране става според няколко принципа.

Първо ще се спрем по-подробно на функцията на основното събитие с парадигматичен смисъл и неговите различни наименования, давани от различни автори.

Определяйки завръзката, Аристотел говори за „онази гранична част, от която начева преходът /подчертаването мое - Св.Хр./ към щастие или

нещастие” /гл.18/ и наемква за процес, който показва причинно следствията /резултатите/ на това основно събитие, двигател на серия от случки и събития - елементи на сюжета.

Богдан Богданов определя този преход като „модел, здраво залегнал в културното съзнание на европейската традиция”. Поради концептуалната сила на този модел, изразяващ прехода от една стойност в друга в съществуването на човешкия разказ изобщо, но също и в изкуството, ние можем да го открием като „нарушаване на забрана” /Проп/, като „зовът за приключение” /Дж. Кембъл/, „Особено Драматично Събитие” /Виктор Дьомин/, „подтикващ инцидент” /Р.Маккий/, при Бордуел - „отличителен случай”.

Понеже смятам събитизацията /и нейното йерархично построяване/ за непреходно средство на кинодраматургията, то ще наричам драматичния преход в едно произведение с термина на Виктор Дьомин, който сякаш най-добре характеризира съдбовния за персонажа смисъл на случването, а именно - Особено Драматично Събитие.

Всъщност, всички гореизброени названия описват една функция на това събитие, а именно - пречупване на първичния начин на живот, нарушаване на неговия обичаен ход. Това специално действие е лост, с който може да се поддържа в ход механизмът на историята до самия ѝ край. Особеното драматично събитие е това обединяващо начало, което придава на филма единство, свързвайки често непоследователния ред на събитията в органично и неразривно действие и довеждайки до максималната точка на напрежение и до разрешение.

Киносценаристът иска да опише нещо специално, нещо извънредно, защото кой зрител би искал да гледа нещо обикновено - банално - в прекия смисъл на думата? Както казва Хичкок - „историята, която разказваш, може да бъде неправдоподобна, но никога не трябва да бъде банална. За предпочитане е да бъде драматична и човешка. Драмата е живот, от който са премахнати отегчителните моменти... Красотата на изображенията, красотата на движенията, ритъмът, ефектите - всичко трябва да бъде подчинено или пожертвано в името на действието, което зрителите следят”.

Ако напомним за воайорския характер на киното, органично свързан със самото предназначение на това изкуство - да бъде гледано, то е защото действието е негово съдържание /в този смисъл и негов проблем/, но в същото време е и формата, в която това действие се разкрива.

Но знаем, че събитизацията и нейното йерархично построяване може да се драматизира /с методите на драмата - т.е. да се измислят сблъсъци, конфликти между две страни/ и да се дедраматизира /с принципи, противоположни на драмата/. Традиционни средства за построяването на драматизацията са интригата и фабулата или съпоставянето на две величини с противоположни стойности.

Представените събития са дедраматизирани когато показването на конфликта разчита на драматизма на подробностите от потока на живота. Тогава говорим не за особено драматично събитие, а за особена драматична ситуация. Показват се случка след случка серия от съвпадения, които заместват истинските закономерности. Но в киното тази случайност винаги е „дреха на закономерността“. Споделяйки за сюжетното построение на филма си „8 1/2“, Фелини илюстрира същността на дедраматизацията. Тъй като липсва Особено Драматично Събитие в неговия филм, наблюдаваме Особена драматична ситуация, в която описаните подробности се акумулират. Маестрото казва: „Най-насъщната задача, философската задача на филма беше да се намери епизод, който да постави огромен въпросителен знак над целия филм, т.е. епизод, оголващ конфликта на творбата - т.е. някакво събитие, родено от целия строй, от цялата атмосфера на филма. То е изтръгнато от съпоставянето на подробностите.“

И така, от казаното до тук можем да направим извода, че ОДС, казано най-общо, има ключова, основна роля, която определя смислово и емоционално цялото произведение. ОДС се измисля, определя от сценариста и зависи от много фактори, свързани с личността му: жанрово-стилови предпочитания, предварително проучвани от него материали, лично пристрастие към тема или проблем и т.н. В описването на ОДС авторът се съсредоточава върху конфликта и описва смисъла на действието и реакциите на героите, а в особена драматична ситуация вниманието му се фокусира върху подробностите - детайли от средата, звуци и т.н.

Обикновено ОДС представлява завръзката в сценария. Характерът на ОДС определя характера на завръзката, в която конфликтът показва от какъв порядък е недостигът /физически, психически, материален, морален/, който предизвиква нарушаването, пречупването на обичайния житейски ритъм на героя.

Подмамен от възможността да представи уникал-

ната си история, сценаристът за секунда не бива да забравя, че в киното всичко трябва да се покаже. Реалността на образа е плод на кинематографичната условност и именно изискването за убедителност е и пречка, и основно оръжие на сценариста.

Отдавна е известно, че в киното истинското не винаги е подходящо. Съвсем различен ефект ще се постигне, ако сценаристът преобрази реалността - ако я деформира и подчертае, ако я изкриви и т.н. /т.е. вече говорим за предпочитанията на стила му/. Ако на сценарно ниво не се води битката за постигането на реалността, на убедителността на образа, филмът няма да има собствено лице. Всяка известна кинотворба, която ни е очаровала по някакъв начин, е минала през тази битка.

Разказна логика

Можем да кажем, че сюжетът е изграден каузално, когато едно събитие се разказва и приема като следствие на друго събитие или на черта на героя, или на някакъв общ закон.

Когато зрителят гледа, търси причинна мотивация - гради хипотези каква може да е причината за някакво събитие и какво то на свой ред може да предизвика или причини.

Но сюжетът може да го накара частично да подразбере причини и следствия и тогава той сам изгражда във въображението си разказ. Това е валидно за филми, в които се създава загадка - скриват се определени причини, а в сюжета се представят резултати.

Възможно е и обратното - сюжетът да представи причини, но да се скриват резултати. По този начин зрителят отново сам прави догадки и заключения. Както е известно, съществуват повторни преживявания, които показват, че събитията не винаги се подчиняват на правилата за време, пространство и причинност - категории, свързани изконно с драматургията. Именно повторните преживявания карат Юнг през 50-те години на XX век да търси онова, което стои зад тези правила и той стига до идеята за синхроничността, която утвърждава наличието на неразрушимата, постоянна енергия във времето и пространството. Можем да определим синхроничността като некаузален свързващ принцип, който се основава на съвпадението. Така можем да свържем събития, които съвпадат във времето и пространството или по психологическата си свързаност, или по смисъл. На този принцип са изградени филмовите разкази в „Нетърпимост“, „Магнолия“, „Буре барут“, „Часовете“ и т.н. До каква степен разгръщането на сюжета отгова-

ря на логичната, времева и пространствена природа на изградената фабула?

Сценаристът избира кои събития от фабулата да представи в сюжета и по какви специфични начини да ги комбинира. Няма сюжет, който експлицитно да представя всички фабулни събития, които предполагаме, че са се случили.

Време

Драматургичната категория време показва хронологията, продължителността и честотата на действието в сценарния наратив. Можем да кажем, че съществува темпорална обвързаност между драматичен герой, драматично действие и адекватното представяне на събитието, конфликта.

„Разказът - казва Кристиан Мец в „Есета върху значенията в киното“ - е двойно темпорална структура. Различаваме времето на това, за което се разказва /времето на историята или диегетичното време/, и времето на разказа... Именно тази двойственост прави възможни всички темпорални сгъстявания, които често се срещат във филмите: цял един живот, заснет в двучасова биография; три години от битието на героя, резюмирани в няколко кадъра; цяла нощ, „сведена“ до две минути и т.н.“

В по-широк аспект тази опозиция между диегетично и „екранно“ време /времето на прожекцията на екрана/ ни дава основание да твърдим, че една от основните функции на кинематографичния разказ се състои, по думите на Кристиан Мец, в „превърщането на едно време в друго“.

Времето на разказа има няколко аспекта, добре анализирани от Жерар Жьонет. Те са се превърнали в класически. В такава светлина разглеждат времето и американските сценарни учители Дейвид Бордуел и Робърт Маккий. Първият аспект, анализиращ времето в наратива, е последователност /Order/ /англоезичните Тери Игълтън и Дейвид Бордуел го превеждат като Ред/. Той показва начина, по който сюжетът е подреден във времето и различните отклонения от този ред, които Жьонет нарича „анахронии“. Те са пролепис /антиципация/ - т.е. нещо, което се случва предварително/ и аналепис /ретроспекция/. Анахронииите са формите на несъответствие между фабулата и сюжета. Чрез последователността конструираме събитията на фабулата във всякаква последователност /въпрос на ред/. Зрителите са свикнали с филми, в които събитията са представени разбъркано, защото си ги пренареждат мислено в реда, в който те логично би трябвало да се случат.

Детективският филм е уместен пример за жонглиране с последователността във филмовия разказ.

При създаването на времевата последователност сценаристът може да ползва ретроспекцията /flash back/, с чиято помощ да върне зрителя в миналото и да му покаже корена, произхода на проблема в действието или героя.

Вторият аспект на наратологичната категория време е продължителност /Duree/ /на английски - Duration - продължителност, времетраене/ и означава времето, в продължение на което се случват разказваните събития. Освен това този аспект показва как повествованието може да пропуска епизоди, да ги разширява, да ги обобщава, да прекъсва за малко и т.н. Например: когато сюжетът представя само определени периоди от време, пропускайки смело цели времеви отрязъци, които не биха допринесли съществено в изграждането на сюжета и образите /различни физически действия - обличане, събличане, хранене, гримиране; различни видове пътувания - със самолет, кола, влак и т.н./ . Това се отнася и за случаите, когато сюжетът разказва за обичайно действие, което става многократно, но не съдържа нищо важно за веригите от причина и следствие. Тогава драматургът /за да не досажда на зрителя/ представя един или няколко по-ярки случая и те резюмират останалите събития.

Киноразказът тук разчита на монтажното мислене на драматурга да прескача от един момент в друг. Това на пръв поглед изглежда като нарушаване на монтажните закони, но всъщност е адаптация към съвременния зрител, който схваща светкавично и е склонен да отиде от един силен момент към друг силен момент, без да се занимава прекалено с логическата последователност в една сцена.

Ускоряването или разтягането на времето, изобщо играта с времето е важен инструмент за сценариста в изграждането на киноразказа и е част от речника и синтаксиса му.

Авторът измисля различните начини, по които сюжетът може да си служи с реда във времето, продължителността и честотата на разказа, съобразявайки се с възможността на зрителите активно да участват в разбирането на разказа. С една дума - драматургът трябва сам творчески да мотивира манипулациите с времето. Понеже това, което спонтанно наричаме продължителност /врементаене/ на текста е всъщност времето, което влагаме за прочита му, но това време е много

относително и варира според ситуацията, то можем да кажем, че все още никой не е в състояние да определи продължителността на един наративен текст. Опозицията диегетично време - екранно време е обща характерна черта на кинематографичния разказ, на устния разказ и на драматичния разказ. В киното прожекцията позволява да се фиксира някаква „обективна“ скорост на изпълнение /протичане/. Затова Жьонет определя категорията продължителност като въвежда още едно понятие - скорост. Скоростта на сюжета /разказа/ Жьонет дефинира като отношението между времетраенето на фабулата /histoire/, измервано в минути, часове, дни, месеци, години и дължината на текста, измервана в редове и страници. Свеждането на времето на фабулата до време на сюжета е сред основните проблеми, които трябва да разреши повествованието на сценария и представлява голямо изпитание за оригиналното професионално мислене на сценариста.

На базата на дефиницията за скорост на сюжета Жьонет говори за четири вида продължителност, които ще споменем тук, защото тяхното изследване и прилагането на техните комбинации дават много добра възможност да се изучи и анализира ритъмът и многобройните му ефекти в повествователния текст:

Сцена (scene) - тя създава илюзията за съвпадение между времетраенето на сюжета и на фабулата. Най-типичният пример за сцена е диалогът, при който продължителността на разказа почти съвпада с тази на фабулата.

Резюме (sommaire) - с няколко изречения или на няколко страници се разказват събития с голяма продължителност във времето - месеци, години. Така могат да се пропуснат действия, които не се смятат за важни или просто може да се търси по-голяма динамика на разказа.

Пауза (pause) - с този термин Жьонет отбелязва епизоди, в които разказът продължава, но нищо не се случва на фона на фабулата. Паузата, обратно на резюмето, създава ефект на забавяне и много често представлява лирическо отклонение, описание или коментар на разказвача.

Как се изразява паузата в киноизграждането?

Дейвид Бордуел утвърждава паузата като коментар на писателя, който, колкото и да се отклонява от развитието на действието, представлява неразделна част от сюжета. Той дава пример с епизода-пауза „За Бога и Отецеството“ /ф. „Октомври“ на реж. С. Айзенщайн/, където този вмъкнат материал изпълнява функцията на реторичен аргумент в

оформянето на сюжета. Паузата създава възможност за такова съпоставяне на образи, предмети и събития, което поражда втори план, извън видимия кадър, друга образност и мисъл, несъществуваща конкретно и пряко върху екрана. Ролан Барт го нарича „третото значение“ на филма - това, което лежи отвъд назованото значение и значението, което се подразбира: царството, в което случайните линии, цветове, изрази и структури стават „спътници“ на историята. Ако имаме подобен подход към паузата в оформянето на сюжета, то бихме дали възможност на зрителя да бъде интригуван от странността на разказа.

Елипса - всъщност тя представлява противоположността на паузата, даден момент от фабулата изобщо не се споменава, но логиката на сюжета показва, че той все пак се е случил.

Елипсата може да обхваща период с различна продължителност - от минути до десетки и стотици години. Някои я наричат „скок във времето“. Тук ще добавим, че елипсата е фигура и във филмовия монтаж със същото име и функции. Скоростта на разказа като съставлящо продължителността на филмовото време понятие със своите четири разновидности - сцена, резюме, пауза, елипса - дава възможност на сценариста да създаде ритъм на разказа си във времето.

Поради това, че у нас темпоралното драматургично понятие скорост на разказа не е схващано и разглеждано в горепосочените аспекти, можем да формулираме хипотезата, че неговото прилагане в оформлението на сюжета е полезно за практиката на сценариста - хипотеза, която може да се провери и допуска възможност за алтернативен отговор.

Трябва да кажем, че ако ритъмът на сценария не е заложен от сценариста, то режисьорът и монтажистът едва ли ще могат да разрешат проблема с него.

Друг аспект на категорията време е **честотата /Frequency/** /на английски - frequency - честота, Тери Игълтън/. Честотата включва въпросите дали дадено събитие се случва само веднъж и е разказано няколко пъти, или пък се случва няколко пъти, но е разказано само веднъж.

Както времетраенето и продължителността, този аспект касае отношението фабула - сюжет. И днес наратолозите използват класификацията на Жьонет за честота на разказа, според която съществуват три възможности: еднократност /или еднократен разказ/, повторемост /или повтарящ се разказ/, многократност /разказ за събития, които се

случват много пъти и се разказват само веднъж/ Цветан Тодоров посочва важната роля на повторението в изграждането на повествованието. Той казва: „Обикновено не си даваме сметка доколко художественият текст е изпълнен с повторения, без да се боим, че ще сгрешим, можем да твърдим, че всяко събитие в историята е предадено най-малко два пъти. В по-голямата си част тези повторения се разпределят по различните филтри: даден разговор веднъж ще бъде възпроизведен, друг път ще бъде споменат съвсем бегло; едно събитие може да се разглежда от много гледни точки; или пък за него ще се говори в бъдеще, в сегашно и в минало време. Овен това всички тези параметри могат да се комбинират помежду си... Връзките между повтарящите се разкази варират от идентичност до противоречие: и материалната тъждественост дори не винаги довежда до тъждественост на смисъла /в това отношение добър пример е филмът на Копола „Разговорът“/. Също така разнообразни са и функциите на тези повторения - те допринасят за утвърждаването на фактите /в полицейско следствие/ или за тяхното отхвърляне. „В „Персона“ - 1966 Ингмар Бергман ползва повторението по непознат за киното до тогава начин. В осемминутен разказ камерата остава на лицето на разказващата Биби Андершон, след което същият разказ - дума по дума - осем минути е зад кадър, на лицето на слушащата Лив Улман. Бергман обяснява: „Историята, която някой разказва, не е същата, която другият слуша.“ Кинодраматурзите ползват и включват повторението в писането на сценариите, за да изградят с негова помощ жанровите си принципи. В зависимост от творческите си цели те могат да повтарят някоя характерна черта на героя, редове от диалога, инверсии в диалога, повторение на музикални мотиви, на определен предмет, цвят, начин на държание на герои, понякога повторение на части от сцени и т. н. - възможностите са много. Най-често повторението се наблюдава във филми, които правят впечатление с конвенционалността си - комедии, трилъри, фантастика и т.н. Няма фиксирани принципи в изграждането на повторението в киноповествованието, които всички творци да следват. Знаейки за необходимостта от него, всеки автор сам си ги избира и изработва. Работа на кинодраматурга е да предлага знаци за хронологичната последователност в сюжета, както и продължителността на действията и техния брой случвания - изобщо творчески да определя манипулациите с времето.

В книгата си „Символното поведение на човека“ Васил Райнов, правейки кратък преглед на семиотичните изследвания в парадигмата „възприятие на естетически образци“, се спира по-специално на двата закона на Айзенек /1987/. Айзенек посочва, че удоволствието, което е предизвикано от красотата, е обратнопропорционално на количеството енергия, необходимо за възприятие на естетическия обект. Така той определя два закона:

1. Закон за повторението, утвърждаващ, че за да може възприемащият индивид да изпитва чувство за пълнота и удовлетворение, естетическата форма трябва да е повторяема.
2. Закон за умората, който определя, че за да се изпитва чувство на пълнота и удовлетвореност, естетическият обект се нуждае от разнообразие. Колкото по-добре е постигнат баланс между 1 и 2, толкова по-голямо е удоволствието от възприемането на обекта.

Библиография

- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p.50
- Богданов, Богдан, *Мит и литература*, С., Изд. Хемус, 1998, с. 157
- Дьомин, Виктор, *Филм без интрига*, С., НИ, 1969, стр. 206
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p.77-82
- Mc.Kee, Robert, *Story*, Harper-Collins Publishers, NY, 1997, p. 68-69
- Игълтън, Тери, *Теория на литературата*, С., Унив.издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 127
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51
- Игълтън, Тери, *Теория на литературата*, С., Унив. издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 127
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51
- Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, P. 123
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 51
- Игълтън, Тери, *Теория на литературата*, С., Унив.издателство „Св.Кл.Охридски“, 2001, стр. 125
- Тодоров, Цветан, *Поетика на прозата*, С, 1985, стр. 203-204
- Райнов, Васил, *Символното поведение на човека*, Издание на Института за изучаване на мозъка, БАН, 1993, стр. 325