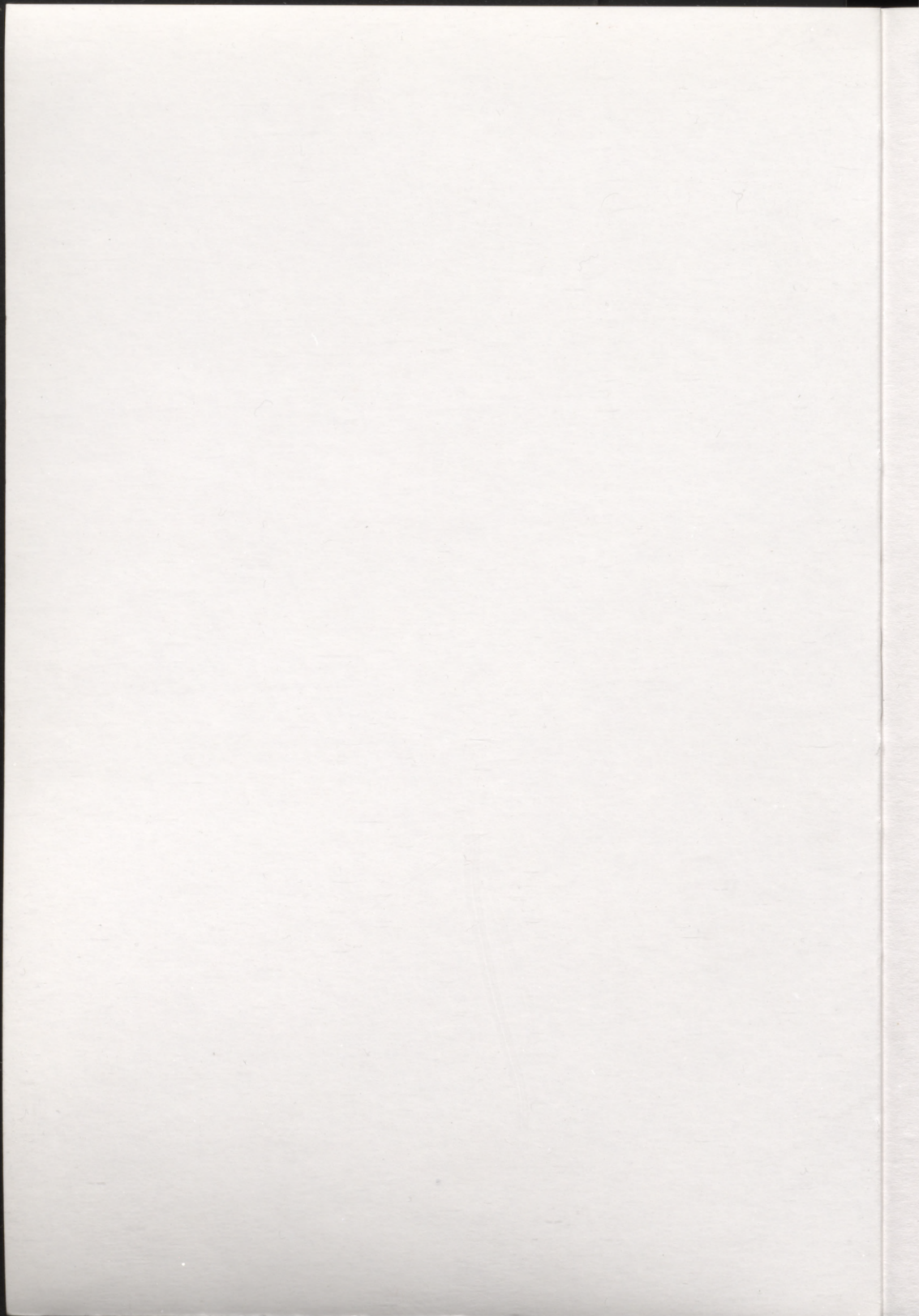


Šells Sundstets



Rakstīt kino



2005-3

287

Rakstīt kino

1

17

Rajstic kino

2005-3

L 287

Latvian National
Library

L
7

Rakstīt kino

Šells Sundstets

Latvian National
bibliotheca

03050218182

Pateicamies **Šellam Sundstetam**
par iespēju publicēt grāmatu latviešu valodā

Grāmata izdota ar Zviedrijas Institūta
(un personiski **Larsa Hedensteta**), Zviedrijas vēstniecības Latvijā
(un personiski kultūras atašeja **Gunillas Foršēnas**),
Ziemeļvalstu–Baltijas Filmu fonda
(un personiski **Simona Drevsena Holmberga**)
un Kultūrkapitāla fonda atbalstu

Tulkojusi *Kristīne Briede*

Literārais redaktors un korektors *Aivars Kļaviņš*

Makets *Arnis Grinbergs*

Uz vāka: kadrs no Klausa Hēro filmas "Elina" (2001)

Iespiests tipogrāfijā "Imanta"

© Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs (LNKC), 2003



Si.
Svenska institutet

NORDIC BALTIC
FILM FUND



Saturs

Priekšvārds

1. Iekams tu sāc rakstīt scenāriju..... 11
Zini — tas aizņems laiku... • Darbs ar ideju • Par vai kopā ar?
• Kamertonis • Uzkrāšanas fāze • Izpēte (*research*)
Gunilla Jensena: Dažas atmiņas par Larsu Molīnu
2. Kā un no kāda izejas punkta tu stāsti?..... 32
Katra filma prasa savu valodu • Darbības līmenis un vēstījuma
līmenis • “Kurš uzvarēs?” un “Ceļojums” • Panorāma, pusmetra
attālums vai tuvplāns • Pamataina
Līsa Olīna: Labs scenārijs
3. No krikša līdz scenārijam..... 48
Daži darbarīki • Kriksis • Projekta prezentācija (*pitch*) • Sinopse
• Scenārijs bez dialogiem (*treatment*) • Scenārija tehnika • Daži
praktiski padomi par rakstīšanas procesu un par rakstīšanu datorā
Pērs Ūlovs Enkvists: Divpadsmit vārdu un četrdesmit sekunžu
4. Dramaturģija..... 74
Zināšanas ir mugurkaula smadzenēs • Klasiskās dramaturģijas vēsture
• Melodrāma • Henriks Ibsens • Ūlas Ulsona dramaturģija
Tūve Īdstrēma: Lai uzrakstītu kinoscenāriju
5. Stāsta “Kurš uzvarēs?” dramaturģija..... 84
Valzivs • Ekspozīcija • Prezentācija un iedziļināšanās fāze • Premisa
• Iesēšana • Pamatkonflikts un blakuskonflikti • Pirmais pagrieziena
punkts • Virzība uz priekšu un šķēršļi • Attīstības loģika
Agneta Fāgerstrēma: Kas ir labs scenārijs?

Garais 2. cēliens • Stāsts “Kurš uzvarēs?” tuvojas beigām • Beigu
punkts • Izskaņa • Daži jautājumi
Anna Eriksons: Kas ir labs scenārijs? Kas ir laba filma?

6. "Ceļojums"	136
"Ceļojuma" ceļš • Episkā filma • Vairākdarbību struktūra, epizožu filmas un "Road Movie" • Liriskie stāsti • Sapņu spēles un asociatīvie stāsti • Episkā distance • Daži nobeiguma vārdi par "Ceļojumu"	
<i>Siri Senje: Sirds valodas medības. Kāpēc teātra režisors grib rakstīt kino</i>	
7. Personāži.....	157
Daži ievadvārdi par personāžiem • Kā tiek radīts fiktīvs personāžs? • Iemācieties iepazīt savus varoņus • Identificēšanās ar personāžu • Nepazīstama teritorija	
<i>Klāss Estergrēns: Sajūta</i>	
Orķestrēšana • Daži nobeiguma vārdi par personāžiem	
<i>Bibi Mosleta: Iesākt nepazīstama kinoscenārija lasīšanu</i>	
8. Dialogs.....	192
Īss vēsturisks pārskats • Kāda ir dialoga funkcija? • No kā sastāv filmas dialogs? • Daži filmas dialoga pamatlūkumi • Īsi par skaņu efektiem un kinomūziku	
<i>Klāss Olsons: Meklējam akmens plātnes dūnu vieglumā</i>	
9. No prozas līdz filmai.....	223
Iesākumā bija vārds • Atšķirības starp prozu un kino • Cik brīvam tev būtu jābūt? Cik brīvs tu drīksti būt? • Kā var apstrādāt romānu?	
<i>Vinka Videmane: Scenārijs ir apskāviens</i>	
10. No papīra līdz filmai.....	237
Izglītības iestādes Zviedrijā.....	242
Noderīga literatūra.....	245
Filmu saraksts.....	250
Jēdzienu skaidrojumi.....	256

Priekšvārds

“Filmkonsten” redakcijai.

Bez tiešas rakstnieku līdzdarbošanās kino nekad nekļūs par to, par ko tas varētu kļūt un par ko tam būtu jākļūst. Ir jau iespējams, ka viens otrs no mūsu rakstošajiem kungiem un dāmām vēl aizvien ir veco aizspriedumu varā par kinomākslas it kā zemāko vērtību un neuzskata par vajadzīgu dāvāt tam kādu no saviem garabērnjiem, taču mums neapšaubāmi atradīsies arī pietiekami daudz to, kuriem nebūs nekas pretim veltīt savas talanta šķautnes kinematogrāfa jomai, ja vien kino kungi kaut nedaudz papūlētos, lai piesaistītu viņu interesi un pavērtu viņu acīm plašo darbības lauku, ko tiem piedāvā kinoteātris...

Kino rakstniecība tomēr prasa īpatnēju tehniku un zināšanas par kino īpašajām vēlmēm un vajadzībām, un beigu beigās lielā mērā tieši tā iemesla dēļ, ka šādas zināšanas trūkst spalvas vīru un sievu pulkā, lielais vairums kinoscenāriju, kas tomēr ierauga dienas gaismu, ir jāatraidā kā inscenēšanai nepiemēroti, vai arī tie vēl un vēlreiz tiek lemti nīkšanai zem pārtaisīšanas sloga, pirms kaut ko ar tiem iespējams darīt...

Kā gan tas nāktos, ja mūsu lielās kinoteātru sabiedrības vai arī kāda cita kinematogrāfā ieinteresēta institūcija liktu izstrādāt nelielu rokasgrāmatu kinorakstīšanas mākslā, kas sniegtu pamācību šajā visnotaļ specifiskajā kino tehnikā.”

Izvilks no laikraksta “Filmkonsten”
 (“Kinomāksla”) debatēm, 1919

Šis fragments no debatēm par kino daļēji attiecināms arī uz mūsdienu situāciju. Tiek sarakstīts kaudzēm scenāriju, un lielākā daļa no tiem tiek noraidīta vai iegriežas bezgalīgā pārrakstīšanas karuselī.

Nav nekā neparasta apstākli, ka daudzi grib rakstīt kino. Jau

Augusts Strindbergs uzskatīja, ka kino ar savu straujo tempu, koncentrēto formu un spēju ietekmēt publikas zemapziņu ir lielo iespēju māksla. Turpretī scenārija nozīme isās kinovēstures pastāvēšanas laikā ir mainījusies. Pašreizējā scenāriju eksplozija aizsākās septiņdesmito gadu vidū. Pirms tam kopš piecdesmitajiem gadiem Eiropā valdīja tā saucamā *auter* — autorkino tradīcija ar saviem patstāvīgiem kinematogrāfistiem. Tajos laikos jaunajai eiropiešu kinomākslai nebija nekādas vajadzības pēc scenāristiem. Deļa pārmešana uz scenārija bāzētu produkciju pusi nāca septiņdesmitajos gados — vispirms jau ar televīzijas medija starpniecību. Sadūrās divas kultūras — autorkino tradīcija un uz scenāriju bāzētā tradīcija, un mēs daļēji vēl aizvien dzīvojam šīs sadursmes kolīzijā.

Par kinoscenārija nozīmes pieaugumu liecina arī lielais literatūras klāsts, kas māca, kā būtu jāraksta scenāriji. Lielākā daļa šo rokasgrāmatu nāk no ASV, un galvenokārt tās vērstas uz strukturālu scenārija sakārtošanu klasiskās dramaturģijas ietvaros. Šajās grāmatās bieži atrodamas atsauces uz veiksmīgākajām amerikāņu filmām.

Es vēlos uzrakstīt plašākas ievirzes grāmatu, raugoties uz dramaturģiju, personāžiem, dialogiem utt. no eiropeskāka skatpunkta. Grāmatā es aplūkošu gan tā saucamās plašai publikai, gan šauram lokam domātās Ziemeļeiropas filmas. Es pieskaršos agrāk ne pārāk plaši aizskartām tēmām, kā dialogs un episkais/liriskais kinovēstījums. Grāmata domāta visiem, kas interesējas par kinorakstniecības mākslu, taču es izcelšu tieši personisko stāstījumu. Iepazīsim vairākus gan vecus, gan jaunus jēdzienus un diskutēsim par tiem. Lasīšanas atvieglošanai grāmatas beigās atrodams saraksts ar jēdzienu skaidrojumiem.

Rakstīt scenāriju ir fantastiski aizraujoši un interesanti, taču tas bieži vien ir arī nogurdinošs un reizēm šķietami neiespējams darbs. Lai ļautu tev kā lasītājam pietuvoties darba procesam, atsaukšos pats uz savu pieredzi. Vairāk nekā divdesmit gadu esmu strādājis ar scenāriju kā montāžas režisors, dramaturgs, pedagogs un scenārists. Esmu strādājis ar visu, sākot no vieglākas izklaides un beidzot ar smagu drāmu, piemēram, sākot no pirmās zviedru TV ziepju operas "Privātā dzīve" (1981), līdz Jērana Tunstrēma romāna "Ziemašvētku

oratorija" (1997) kinoscenārijam. Pēdējo piecu gadu laikā esmu arī dramaturģis un rakstītājs oriģināllugas teātrim. Strādāju arī par pedagoģu, tostarp arī Stokholmas Drāmas institūtā.

Grāmatā būs lasāmi arī citu scenāristu, producentu, režisoru un dramaturģu viedokļi un uzskati par labiem scenārijiem. Viņi stāstīs arī par savu darba procesu scenāriju tapšanas gaitā. Es vēlos izveidot šo grāmatu par daudzu aspektu un zināšanu tikšanās vietu. Un uz savas un citu praktiskās pieredzes pamata gribu izpētīt kino rakstniecības grūtības un iespējas.

Šeit netiks uzrādīti nekādi kinomākslas absolūtie modeļi. Līdz ar to šis nav uzskatāms par mēģinājumu iztaisnot Pizas torni, ko kāds amerikāņu tūrists par katru cenu esot centies izdarīt ar savu kameru.

Šells Sundstets, Lofotenā, 1999. gada vasarā

... (1995) ...

... (1995) ...

... (1995) ...

... (1995) ...

I. Iekams tu sāk rakstīt scenāriju

Zini — tas aizņems laiku...

Reizēm man gribas gluži vai sakliegt uz scenāristiem un kinoskolu studentiem: "Pie velna dramaturģiju!" Jo vismaz scenārija rakstīšanas procesa sākumstadijā tā var nogalināt labu stāstu.

Ir grūti analizēt to, kas patiesībā notiek darba procesā. Tik daudz kas ir nejaušības radīts un absolūti iracionāls.

Svarīgi cik vien ilgi iespējams saglabāt savu svaigo, radošo aci. Saglabāt iracionālo un gadījuma rakstura iedvesmu. Uzskatīt scenārija tapšanas darbu par lēnu nobriešanas procesu.

Mēģināt uzrakstīt scenāriju, sākot no pirmās lapas, un cerēt, ka tālāk viss dzims pats no sevis 100 lappušu garumā, ir naivi — tādas spējas dotas tikai ļoti nedaudziem no mums. Šajā gadījumā ir viegli iekrist strukturālās un dramaturģiskās lamatās. Bieži esmu sastapis scenārija rakstniekus, kas tikuši līdz manuskripta trešdaļai. Viss šķiet kārtībā, bet tad lielākā vai mazākā mērā seko spēja apstāšanās. Scenārijs stāv uz vietas, un aizvien dāsnāk savairojas atkārtojumi. Tādos gadījumos ir vai nu kāda pamatklūda pašā sižetā, vai varbūt ar šo stāstu filmai vienkārši nepietiek. Vai arī scenārists nav pietiekami izpētījis visas iespējas, ko stāsts var sniegt. Viņš vai viņa ir vienkārši pārāk steigušies, lai nonāktu pie galamērķa. Gan pilnmetrāžas, gan īsmetrāžas filmu scenāriji prasa ārkārtīgi bagātīgu materiālu. Es gribētu apgalvot, ka uzrakstīt pilnmetrāžas filmas scenāriju ir tas pats, kas uzrakstīt veselu romānu, katrā ziņā vismaz runājot par materiāla bagātību, un, lai atrastu visas tās krāsu paletes, kas veido labu scenāriju, nepieciešams ļoti daudz laika.

Darbs ar ideju

Darbs pie scenārija sākas ar idejas — un uzkrāšanas fāzi, kas bieži vien izveidojas par aizraujošāko procesa sastāvdaļu. Šajā stadijā tev kā scenāristam jājūtas pilnīgi brīvam un jāļauj sevī uzziedēt

vismežonīgākās fantāzijas puķēm. Tev jābūt bezatbildīgam to dažādo principu priekšā, kas tiecas noteikt, kā pareizi būtu jāraksta scenārijs. Šajā procesā tevis paša uzstādītās prasības un citu noteiktie ierobežojumi ir tavi ļaunākie ienaidnieki. Un šim ievadošajam ķēdes posmam drīkst atvēlēt un tam arī jāatvēl laiks. Darbs ar ideju patiesībā ir bīstams jēdziens, jo pašos pamatos runa jau nav par "ideju idejas" atrašanu par katru cenu. Daudzus ierobežo šīs oriģinālo un unikālo ideju medības. Viņi paši sev iegalvo, ka jāatrod kaut kas tāds, par ko neviens un nekad vēl nav stāstījis. Jau šeit sliktākajā gadījumā var sākties konstrukcijas un scenārists kļūst par dramaturģisku jūras lauvu, kas ar pavadinošām piruetēm un virpuļpalēcieniem nosaka "pareizos" pagrieziena punktus, un līdz ar to scenārija tālākā attīstība izveidojas slepkavnieciski efektīva, taču dzīvība stāstā jau sen atdevusi galus.

Sameklēt jaunas, pilnīgi unikālas idejas ir gandrīz neizpildāms uzdevums. Pirmkārt, mēs visi esam mūsu kopīgā laikmeta "ieslodzītie". Pa šiem garajiem gadiem esmu atklājis, ka tieši par to stāstu, kuru tik dedzīgi gribu rakstīt es, vienlaicīgi jau iedomājušies vismaz desmit citu. Otrkārt, pilnmetrāžas filmā ir pagrūti uzķert steidzīgās idejas, kas mūsdienās tā vien zibeņo garām. Šajā jomā ievērojami izveicīgāka ir vakara avižu žurnālistika. Spēlfilma, kas vēlas debatēt par absolūto "šeit" un "tagad", nāk vismaz dažus gadus par vēlu. Un, treškārt, ir tā, ka, ja mēs nolobām virskārtu, tad visi sižeti savā pamatā izrādās jau esam veci. Tās pašas mūžīgās, vienmēr cilvēkus nodarbinošās drāmas.

Mūsu nepieciešamībai stāstīt stāstus ir daudzi tūkstoši gadu. Jau ilgi pirms Bībeles laikiem cilvēks vēlējis atainot sevi un savu laikmetu.

Pastāv kāda teorija, kas apgalvo, ka savus stāstus mēs veidojam, pamatojoties uz trīsdesmit sešām pamatsituācijām. Tas bija vācu filozofs Gēte, kurš sarunā ar teātra autoritāti Karlo Goci (*Carlo Gozzi*) nosauca šo skaitli. Un tas bija rakstnieks un zinātnieks Džordžs Polti (*Georges Polti*), kurš uztvēra šo Gētes ideju un uzskatīja, ka visi modernie sižeti ir šo trīsdesmit sešu pamatsituāciju versijas un adaptācijas.

Šo situāciju pamattēze nosaka, ka jebkurš dramatisks konflikts rodas no dažāda veida pretnostatījumiem. Pirmajās septiņpadsmit situācijās parādās divi viens pret otru stāvoši spēki, turklāt viens no spēkiem drāmas sākumā dominē pār otru. Šeit būtībā nav nepieciešamas vairāk kā divas puses. Turpreti, sākot no astoņpadsmitās situācijas, pēc Polti domām, nepieciešama kāda trešā spēka parādišanās, kas kaut kādā veidā piešķir darbībai tempu vai to pastiprina.

Lūk, minētās trīsdesmit sešas pamatsituācijas.

1. Lūgums pēc palīdzības.
2. Atbrīvošana.
3. Noziegums un atriebība.
4. Asinsatriebība.
5. Pakaļdzišanās.
6. Atgriešanās meklējumi.
7. Nelaiemes vai varmācības upuris.
8. Sacelšanās.
9. Drosmīgs pasākums.
10. Nolaupīšana.
11. Mikla.
12. Mērķa sasniegšana.
13. Ģimenes naidis.
14. Sāncensība ģimenē.
15. Laulības pārkāpums ar slepkavību.
16. Prāta slimība/vājprāts.
17. Liktenīga vieglprātība.
18. Neapzināts noziegums mīlestības dēļ.
19. Nepazīstama tuvinieka slepkavība.
20. Sevis upurēšana ideālu vārdā.
21. Sevis upurēšana tuva cilvēka labā.
22. Visa upurēšana kaislības dēļ.
23. Nepieciešamība upurēt mīļoto.
24. Sāncensība augstākstāvošā un zemākstāvošā starpā.

25. Laulības pārkāpšana.
26. Noziedzīga mīlestība.
27. Mīlota cilvēka negoda atklāšana.
28. Šķēršļi mīlestības ceļā.
29. Ienaidnieka mīlēšana.
30. Godkāriba.
31. Konflikts ar Dievu.
32. Nepamatota greizsirdība.
33. Kļūda (nepareizs spriedums).
34. Niknums.
35. Zaudēta cilvēka atkalatrasana.
36. Mīlotā zaudējums.

Polti uzskata, ka šīm pamatsituācijām ir daudzi varianti un nianšes. Grāmatai "*The Thirty-Six Dramatic Situations*" Džordžs Polti piemērus ņēmis no tūkstoša dažādu drāmu, lai pierādītu šo težu lietderīgumu. Tu pats vari izlasīt šo grāmatu un izlemt, vai tajā slēpjas kāds patiesības grauds.

Visās civilizācijās un visos laikos tieši mīlestība ir bijusi lielākās daļas drāmu radītāja. Tiklīdz tiek dots mājiens par kaut kādu jūtu rašanos divu cilvēku starpā, publika uzreiz saausās un to sajūt.

Spāņu dzejnieks Federiko Garsija Lorka (*Federico Garcia Lorca*) savās drāmās atainoja nabadzību, ļaunumu, asinsatriebību un sieviešu apspiešanu. Taču viņš to darīja ar erotikas palīdzību jeb drīzāk — tās iztrūkumu. Viņš uzskatīja, ka tieši erotiskā mīlestība ir tā, kas interesē viņu pašu un arī lielāko daļu cilvēku. Un ar tās palīdzību viņš spēja atainot visu, sākot no apspiešanas un beidzot ar sapņiem.

Iespējams, ka stāsta virskārta var būt tikpat kā par jebko, ja tikai tā kodols ir būvēts uz cilvēku pamatinstinktiem. Un nav nekādas nozīmes, vai tā ir komēdija, drāma vai *action*. Mūžīgos jautājumus tu vari risināt jebkurā žanrā.

Ir grūti sēdēt pie rakstāmpulsts un "izdomāt" kādu ideju. Svarīgāk ir cik vien iespējams vērot savu laikmetu vai pagātņi un meklēt kon-

krētas situācijas, kuras atspoguļo tevi kā scenāristu interesējošos jautājumus.

Pamatidejai vienmēr vajadzētu būt kādai konkrētai situācijai. Līdzīgi reiz kādā vecā spāņu laikraksta "Heraldo" ziņā aprakstītajam gadījumam ar līgavu, kura tika nolaupīta savā kāzu dienā. Šādā ļoti konkrētā situācijā tu kā scenārists vari uzdot vairākus jautājumus, kas var palīdzēt veidoties stāstam.

Jautājumi varētu būt šādi:

- Kas notika pirms līgavas nolaupīšanas?
- Kas bija kāzu viesi?
- Kas bija līgavainis?
- Kuri bija tie, kas līgavu aizveda?
- Vai viņa devās līdzī labprātīgi un, ja jā, tad — kāpēc?
- Kas varētu notikt turpmāk? Un tā tālāk.

Ar "nolaupītās līgavas" pirkstu nospiedumu palīdzību tu vari uzbūvēt veselu no cilvēkiem un notikumiem sastāvošu pasauli, kā arī uzdot noteikta rakstura jautājumus par dzīvi. To izdarīja Federiko Garsija Lorka lugā "Asiņainās kāzas".

Kā jau minēju, kaut kā absolūti sensacionāla meklēšana neatmaksājas. Rakstniekam jāvērtina skatīt pasaule ar jaunām acīm. Ar savām unikālajām acīm. Jo katra paša stāsts vienmēr ir pats svarīgākais. Rakstniekam vienmēr jāskatās pašam ar sevi, arī kino darbus rakstojam rakstniekam.

Viegli uzrakstīt, ka tev kā scenāristam jābūt godīgam pašam pret sevi. Es pats esmu joņojis apkārt "maksimālā" meklējumos. Piemēram, apzvanījis grāmatu izdevniecības, lai uzzinātu, vai tām nav parādījies "kas jauns un labs". Pie rakstāmgalda sēžot, esmu konstruējis reibinošas drāmas, mulsinošas komēdijas utt. Tā ir panikas reakcija, ko izraisījusi kāda projekta pēkšņa neizdošanās un potenciālie bezdarba draudi. Saprotama reakcija, taču visbiežāk tā ved vēl dziļāk iekšā purvā.

Par vai kopā ar?

Kā lai samazina risku nekļūt par scenāriju konstruktoru, bet gan par istu scenāristu?

Ideju medišana var nozīmēt, ka jau no paša sākuma gribi rakstīt PAR kaut ko un nevis KOPĀ AR. Žurnālists parasti raksta PAR notikumiem, bet kā scenāristam tev jābūt līdzdalīgam un KOPĀ AR saviem varoņiem. Ir arī izņēmumi episkajos un liriskajos kinožanros, taču pie tā mēs vēl atgriezīsimies.

Rakstīt PAR kaut ko ir veids, kādā distancēties pašam. Ja cilvēks raksta par kādu dramatisku notikumu, tad viņš ir tikai skatītājs. Stāvēšana malā, drošā attālumā un katastrofas, kaut arī lielas, novērošana dramatismu nerada. Tev kā scenāristam jābūt tur — KOPĀ AR to drausmīgā ātrumā nesošos zirgu pajūgu —, vai tev ir jābūt UZ grimstošā tvaikoņa "Titāniks" un jāpiedalās to acumirkliġo lēmumu pieņemšanā, kas jāveic, lai izdzīvotu. Citiem vārdiem, tas nozīmē, ka tev jāsaplūst ar saviem varoņiem un dramatiskā situācijā jāpaliek KOPĀ AR tiem. Jākļūst par istu līdzdalībnieku.

Vai vieglāk identificēties ar notikumiem un varoņiem, ja tie ir paša piedzīvoti? Gan jā, gan nē. Kāda daļa būtu ar pārliecību atbildējusi, ka tas ir laika jautājums. Ka tas, kas stāv pārāk tuvu, var kļūt pārāk personisks. Droši vien — taisnība: lietas, kas pārlietu aizkustina, ne vienmēr ir pārskatāmas un nemēdz būt gudras, sakarīgas un sīki izanalizētas. Taču var būt, ka tieši tas var kļūt par spēku, ja runa ir par kaut ko mums ļoti tuvu un ja tajā acumirkli mēs esam KOPĀ AR. Runājot par pašu piedzīvotiem notikumiem, jāsap, ka, par spīti visam, tiem ir risks kļūt par konstrukcijām. Iespējams, ka tu kā rakstnieks neiedrošinies iet līdz galam, bloķē un pielabo, lai aizsargātu sevi vai citus.

Daudzi debitanti labprāt raksta par savu bērnību. Tas var būt pateicīgs temats, jo ir grūti definēt, kad īsti mūsu bērnība beidzas. Mēs taču nēsājam sevi visus vecumus un, izejot no mūsos mītošās bērnības, varam lūkoties pasaulē ar atvērtām acīm.

Pirmais stāsts, ko es uzrakstīju televīzijai, bija balstīts uz autobiogrāfiskiem pamatiem, kaut gan patiesu autobiogrāfisku faktu

“Jaunajā cilvēkā” (1978) bija pavisam maz. Lielākā tiesa bija brīvas asociācijas par dažiem spēcīgiem pārdzīvojumiem, no kuriem vairāki bija saistīti ar ļoti skaidriem kadriem manu acu priekšā. Ne tikai drūmiem, bet arī gaišiem bilžu fragmentiem. Tādiem kā, piemēram, tas, kā es un mans tēvs ar makšķerēm rokās uz velosipēdiem traucamies lejup pa krauju un likumainu nogāzi. Aina, kas stāvējusi man acu priekšā visus šos gadus.

Daudziem daiļliteratūras rakstniekiem attiecības ar savu dzīvi ir tieši tādas. Atsevišķi personiski notikumi kļūst par tramplindējiem, no kuriem tie var brīvi atsperties. Tās būvētas uz patiesu izjūtu pamata, taču viņi ļauj sev tās brīvi tulkot un sacerēt.

Kāds precīzs piemērs: “Jaunajā cilvēkā” ir aina, kurā mūžīgi piedzēries tēvs un viņa dēls abi kopā smērē krējumu uz pankūkas. Ainas temps pieaug, tā kļūst aizvien steidzīgāka, trakāka un bīstamāka. Jebkurā brīdī situācija var noiet no sliedām un kļūt destruktīva. Tieši kā toreiz, kad mans tēvs un es braucām lejup pa to kraujo, likumaino nogāzi. Sajūta ir tā pati, taču izteiksmes līdzeklis cits. Turpretī televīzijas filmā “Koks” (1988) ir konkrēta aina, kurā tēvs un dēls lielā ātrumā traucas lejup pa nogāzi. Aina — tēva un dēla motīvs — seko man līdzī.

Atļaujies dot sev brīvību. Tās sasniegšanai reizēm nepieciešama distance. Tu vari smelties idejas, piemēram, pats no savas bērnības, un tad izvietot tās citā vidē, laikā utt. Varbūt tad tavš stāsts atbrīvosies no kompromisiem un kļūs par tādu, kādam tam vajadzētu būt. Tu, protams, vari iet to pašu ceļu, pa kuru smelies iedvesmu no citiem avotiem. Viss, sākot ar radnieku nostāstiem, līdz sižetam, ko nejaušības dēļ esi saskatījis sarunā ar vilcienu kupejā apsēdušos svešinieku. “Zagt”, pārveidot materiālu par savējo un ievietot to jaunā kontekstā — to vienmēr ir darijuši rakstnieki, tāpat kā citi mākslinieki. Daudzi izveicīgi rakstnieki, kam laba atmiņa uz replikām, zог kā kovārņi, tiklīdz tu atver muti, un vēlāk to visu vari noklausīties viņu nākamajā lugā vai filmā. Var šķist amorāli. Taču scenāristam, dramaturgam u.c. īstenība ir radīta, lai to izmantotu.

Māksla nav tikai labas idejas. Māksla ir prasme šīs idejas pārveidot, atainot un padarīt tās par unikāliem vēstījumiem. Ja nesanāk un, teiksim, vilciena kupejā "nozagto" ideju neizdodas pārtaisīt par savu, tad labāk to mest pie malas vai ļaut tai doties tālāk pie kāda cita, kas pratis to izmantot labāk.

Dažkārt pamatideja var kļūt pārāk spēcīga. Tā var nogulties šķērsām pāri visam stāstam un nosmacēt visu dzīvo sev apkārt. Pieņemsim, ka tu gribi rakstīt par cilvēkiem, kuri vēlas apkarot ļauno. Apstākļi viņus spiež uzvesties brutāli, iespējams, pat ļoti ļauni. Tava pamatideja: ļaunums rada ļaunumu. Iespējams, ka kinoskatītājs to noprot pavisam drīz, taču, tā kā tu uzskati šo domu par ārkārtīgi svarīgu, tu to divkāršo un, iespējams, pat vairākkārt pavairo. Idejai nav nekādas vainas, taču tu ar tik treknu krītu pasvītro šo savu vēstījumu, ka līdz ar to nogremdē pašu stāstu un novērtē publiku par zemu. Jau scenārija stadijā tev bez žēlastības jāpārbauda un pat jānogalina sava ideja. Vai vismaz pamatīgi jānotušē. Kad ideja ņem virsroku, tad visbiežāk notiek tā, ka tu stāsti PAR cilvēkiem tā vietā, lai stāstītu KOPĀ AR tiem. Tuvības trūkums liek stāstam un tā varoņiem sarukt un banalizēties.

Visspēcīgāk publiku ietekmē iespēja pašai justies iesaistītai visos izšķirīgajos lēmumos, kas jāpieņem cilvēkam, kad, piemēram, grimst tvaikonis. Saņemt simtprocentīgu publikas līdzdalību nezināmās izejas meklējumos. Lai turp nokļūtu, nepieciešams, lai scenārists pats būtu ar visām četrām iekšā savā stāstā un katru acumirkli KOPĀ AR saviem varoņiem.

Idejai jābūt pietiekami aptverošai, tai jāspēj turēt līdzī šai aizraujošajai un daudzdimensionālajai celtni. Bez tam tev filmas varoņiem un arī publikai būtu jāpamet vairāki pavedienu gali, pie kuriem pieķerties un aiz kuriem vilkt. Tie būvēti kā uz ārējiem, tā iekšējiem konfliktiem un komplikācijām. Un šī komplicētā tīkla radītājs ir scenārists. Scenāristam jābūt ļoti klātesošam zirneklim savā tīklā. Vienmēr jāatrodas stāsta centrā.

Var šķist, ka tas ir elementāri, taču es esmu saskāries ar pārāk

daudziem scenārijiem, kuru varoņi ir tikai pedagoģiski instrumenti kāda svarīga vēstījuma nešanai. Bieži tas ir kādu ļoti nozīmīgu sabiedrisku jautājumu sakarā. Labi domāts, bet kinematogrāfijai parasti ar to nepietiek.

Tu nevari uzrakstīt labu filmu, vadoties tikai pēc pedagoģiskiem vai viennozīmīgi komerciāliem iemesliem. Galu galā vissvarīgākie ir tavi personiskie motīvi.

Kamertonis

Parasti rakstniekam intuitīvi ir skaidrs, par ko būtu svarīgi rakstīt. Taču kāpēc tieši šis vai tas stāsts ir tik nozīmīgs? Liels jautājums, kas prasa nelielu un pieticīgu atbildi.

Iesākumam es gribētu atsaukties uz kinorežisoru Džonu Hjūstonu (*John Huston*). Viņš uzskatīja, ka labs kinostāsts ir tāds, kurā centrālā vīzija/ideja vibrē kā kamertonis — cauri visām epizodēm, replikām, kadriem, personāžiem utt. — no sākuma, kad stāsts vēl tikai veidojas, līdz pašām tā beigām. Pamatvīzija iznes cauri visam stāstam. Varbūt tā nav sevišķi skaidri saskatāma, varbūt vien tikko pamanāma, taču jūtama.

Bieži esmu domājis, kas ir tas centrālais jautājuma uzstādījums, ko es nesu sevī un pie kā vienmēr atgriezšos kā scenārists, dramaturģis vai dramaturgs. Tāpat, no grāmatas uz grāmatu sekojot līdz daiļliteratūras rakstnieku daiļradei, es varu nojaust un reizēm pat skaidri saskatīt tos punktus, uz kuriem pamatojoties, rakstnieks raksta. Nereti tie ir zaudējumi vai bērnībā notikušas netaisnības. Jūtīgas rētas, kuras reizi pa reizei rakstniekam jāaižskar.

Savus scenāristu kursus es parasti sāku ar to, ka lieku dalībniekiem uzrakstīt katram savu personisko kamertoni. Kādu daļu no viņiem tas var izprovocēt, taču es uzskatu, ka šī provokācija ir nepieciešama.

Es lūdzu dalībniekiem dažos teikumos aprakstīt viņu dzīves pamatkonfliktu. Konfliktu, ar ko viņi paši cīnās un varbūt vienmēr ir cīnījušies. Uzrakstītais nebūt nav jārāda citiem. Tieši otrādi — tekstu viņi var noslēpt zem spilvena, ieslēgt bankas seifā vai vispār izmest.

Taču varbūt viņi var paturēt šīs rindas prātā, ja kādu reizi, risinot stāstu, nokļūst strupceļā. Šīs rindas es viņiem nelūdzu rakstīt terapijas dēļ, bet gan tādēļ, lai viņi saprastu, ka scenāriju rakstniecība neatšķiras no parastas rakstniecības. Ir svarīgi, lai scenārists sevi uzskatītu par "īstu rakstnieku". Iedomājieties, ja Strindbergs būtu darbojies dažus desmitus gadu vēlāk, tad šis universālais ģēnijs droši vien arī būtu rakstījis kinoscenārijus.

Un ir taču iespējams, ka par scenāriju konstruktoriem mēs kļūstam tad, ja nedabūjam izstāstīt stāstus, kuri mums pašiem šķiet ļoti nozīmīgi. Vai arī kāds scenārijs mums nepadodas tāpēc, ka nepārvaldām vai mūs īpaši neaizkustina tas, par ko mēs rakstām. Tas gluži vienkārši nav mūsu stāsts.

Ir jau arī taisnība, ka citi nemaz negrib vai arī nevar atbildēt uz jautājumu: kas ir mans personiskais kamertonis? Vai nu tas slēpjas tik dziļi zemapziņā un ir tikai intuitīvi nomanāms, vai arī viņi grib to paturēt noslēpumā pat paši no sevis. Taču, lai kļūtu par labu rakstnieku, nav obligāti šīs rētas apzināties.

Pats savā darbā es vēl un vēlreiz skaidri saskatu parādāmies tēva un dēla motivu. Vienalga, vai es strādāju ar spēles vai dokumentālu materiālu. Arī dramaturga darbā stāsti pieskaras šim motivam. Bieži vien apvērstā formā, taču tas tur, kaut kur zem virskārtas, ir. Iespējams, tā ir nejaušība, kaut gan es par to šaubos.

Vai scenārijs izturēs priekšā stāvošo garo ceļu? To nosaka pamatvīzijas noturība tevī pašā. Daudz būs domātāju un spriedēju, scenārija ravētāju un šķirstītāju, līdz tas potenciāli nonāks pie filmēšanas. Tad būs svarīgi, lai tu kā scenārists pats sevi zinātu, kas ir pamata vīzija, uz kuru balstās viss stāsts. Citādi tavš scenārijs var kļūt par vieglu upuri manuskriptu apstrādes mašīnērijai, kurā scenārijs tiek pārrakstīts un pārrakstīts, līdz pavisam pazaudē oriģinalitāti un virzienu.

Ir grūti analizēt, kas īsti notiek darba procesa laikā. Daudz kas var būt par iemeslu kādas idejas attīstībai. Sākot no praktiskām un beidzot ar psiholoģiskām sakarībām, reizēm tīrām nejaušībām.

Kāds norvēģu kinoproducents man izstāstīja par salu, kurā jau

kopš 19. gs. līdz pat mūsu dienām tikuši noņemti tā saucamie grūti audzināmie puikas. 1916. gadā salā notika sacelšanās, kurai nežēlīgā veidā tika pielikts punkts ar jūras spēku kareivju iejaukšanos. Notikums tika noklusināts.

Šis norvēģu producents jau agrāk man bija piedāvājis vairākas idejas, kuras biju noraidījis. Taču šoreiz nekavējoties mana interese pamodās. Kāpēc? Apmēram tai pašā laikā es biju uzzinājis par kādu savu tuvinieku, kurš trīsdesmitajos gados vairākus gadus bija pavadījis ļoti līdzīgā iestādē, un to, kā tas bija ietekmējis viņa dzīvi un daļēji — arī manējo.

Es aizsvilos kā traks. Bija radusies nojausma par kaut ko, kas varēja izvērsties par pamatīgu kinostāstu.

Kad pirmais entuziasms bija nedaudz noplacis, es sapratu, ka šī ideja ir tikai neliela spraudziņa, iespēja, un vēl ilgs laiks līdz tam, kad patiesi būšu izpētījis, kas varētu slēpties zem ārējās virskārtas. Un kā, ar kādiem līdzekļiem to varētu izstāstīt?

Plika ideja ir tikai plika ideja. Īstais rakstīšanas darbs sākas pēc tam.

Labas idejas var izdomāt daudzi. Tomēr svarīgāk, kā tās tiek realizētas. Noteicošais nebūt nav pati filmas ideja, bet gan tas, ar kādām acīm tu to redzi. Un idejai nebūt nav jābūt milzum vērienīgai, tieši otrādi, vadoties pēc mazas perspektīvas, iespējams radīt pašus varenākos stāstus. Bieži labu kinostāstu pamatā ir vienkārša, nekomplīcēta intriga, taču dzīve kūsā visu laiku gan attēlā, gan skaņā, gan filmas varoņos un tā tālāk. Bez tam laba filma ir lielāka pati par sevi un pārkāpj pati savus rāmjus. Kā dzejolis vai dzejoļa parindenis, kas pamodina ārpus vienkāršām vārdu kombinācijām stāvošu domu.

Lai radītu dzīvīgu ņirboņu gan kopainā, gan detaļās, nepieciešama, kā es to saucu, uzkrāšanas fāze.

Uzkrāšanas fāze

Galvenais **uzkrāšanas fāzē** ir palaist ganos pašcenzūru. Ir bezjēdzīgi par visu varu censties radīt mākslas darbu. Tev jālido brīvi, augstu un

tālu, un tik tuvu augsnei, cik vien iespējams. Vāc kopā visu, sākot no šķietami labām un beidzot ar sliktām ierosmēm.

Nevajag par agru izvērtēt un aizsijāt prom tikko dzimušus domu-
graudus. Nemēģini strukturēt, varbūt pat necenties pārāk labi nofor-
mulēt stāsta **pamatkonfliktu**. Šajā brīvajā darba periodā var rasties
jaunas un daudzšķautņainākas ainas un ceļi to sasniegšanai. Īpaši aug-
stu būtu jānovērtē “pārāk vienkāršas”, “dumjas” un iracionālas domas.
Beigu beigās tieši tās var pārveidoties un piedot filmai oriģinālu
nokrāsu. Svarīgi panākt, lai sadarbība ar kādu citu rakstnieku vai
režisoru notiktu bez mazākās sava prestiža saglabāšanas atblāzmas.

Tev jāsaņūtik tik liela brīvība, ka vari smelt no sevis laukā visu, sākot
no ārišķīgākajām banalitātēm un beidzot ar visidiotiskākajiem
priekšlikumiem. Sēdēt svinīgi un mākslinieciski un labi izskatīties vie-
nam otra priekšā ir visa radošā gals.

Līdz likumam: svītro ārā visu, izņemot nepieciešamo, — vēl tālu.
Pagaidām vēl nav jāpārcilā katrs atšķirums, jāiedziļinās vai jāsavēlk
kopā. Var paiet nedēļas un mēneši, lai savāktu kopā visas tās
iespējamās situācijas, kas veido kadriem bagātu un daudzdimen-
sionālu filmu.

Ir daudz dažādu veidu, kā tīri praktiski veikt šo darba procesu. Pašam
sava ceļa meklējumi var izrādīties laikietilpīgi. Gadu gaitā esmu
izmēģinājis vairākus variantus, brīžiem iedvesmojoties no tā, kā to
dara citi scenāristi un režisori.

Mutiskais stāstījums

Kādu laiku es izmēģināju sižetu, mutiski to pārstāstot draugiem. Šo
mutisko priekšnesumu laikā stāsts palaikam auga un pilnveidojās pats
no sevis. Ja es manīju, ka klausītājiem zūd interese, tad liku klāt un
rāvu nost, ieslēdzu labo vai kreiso pagriezīenu. Laimīgākajos
gadījumos stāsts lēnām, taču pamatīgi auga.

Taču šajā metodē ir arī kāds bīstams moments. Pirmkārt, tu vari
pazaudēt savu stāstu, pārāk agri atdodot to citiem. Otrkārt, klausītājus
iespējams pavedināt, istajā brīdī izmantojot pareizās toņkārtas un

pietēlojot, un tādējādi apmānot pašam sevi. Stāsts vienkārši var šķist labāks, nekā tas patiesībā ir. Treškārt, līdzdalība šādā darba procesā jums tuvajiem cilvēkiem var kļūt nomācoša.

Improvizācija

Cits veids, kādā tikt uz priekšu, ir improvizēšana. Tas, protams, vislabāk iedarbojas gadījumā, ja rakstītāji ir vismaz divi. Es esmu aizbraucis prom uz dažām nedēļām un nosēdies mājiņā meža vidū, lai tur pilnīgi brīvi rastu stāstam jaunus pieejas punktus un konkrēti izmēģinātu, kā atsevišķas ainas var savienoties un atdzīvoties. Arī tāpēc, lai ar iemiesošanas dažādos raksturos izpētītu sava stāsta varoņus. Ievietotu tos dažādās situācijās un paskatītos, kas notiek.

Šāds darba veids var būt ļoti jautrs un aizraujošs, un labākajā gadījumā tas var iedvest personāžos un stāstā iracionālu dzīvīgumu. Tādējādi tu kā scenārists vari apgādāt sevi ar ļoti lielu kontu ideju bankā, no kura smelties, kad vēlāk būs jāsēžas pie scenārija rakstīšanas. Briesmu moments šeit ir tāds, ka tu vari nomaldīties pārāk lielā jautru vai spilgtu detaļu jūrā un pavisam pazaudēt stāsta pamatpavedienu. Var iznākt par daudz krāsas un par maz mugurkaula, kurš tomēr ir galvenais stāsta nesējs. Taču, ja cilvēks pavisam nenogrimst detaļu purvā, tad šis gluži labi var būt viens no veidiem, lai tiktu pie dzīvīga un spēcīga kinostāsta.

Piezīmju blociņš

Visus rakstniekus, bez šaubām, ietekmē viņu apkārtējā vide. Kādu laiku es staigāju apkārt ar piezīmju blociņu vai diktofonu un uzkrāju visu, kas kaut vismazākajā mērā man asociējās ar stāstu, pie kura tobrīd strādāju. Un es sakrāju traki daudz. Visu, no replikām līdz mazāka apjoma darbībai uz ielas. Vēja šalkoņa koku zaros. Gandrīz viss, kas kustējās, tika pārvērsts un kļuva par mana stāsta sastāvdaļu. Tā, protams, ir burvīgi reibinoša sajūta — just, ka pasaule ir radīta tikai tāpēc, lai tev, scenāristam, būtu kur smelties. Taču šādā veidā uzkrātā materiāla kļūst pārāk daudz un diezgan drīz tas kļūst nepārskatāms.

Gadu gaitā esmu izstrādājis ievērojami taupīgāku gaumi, taču principā izmantoju to pašu metodi. Kaut arī tagad katru reizi, kad speru kāju laukā no mājas, nenēsāju līdzī piezīmju blociņu vai diktofonu. Šķietos apzināties, ka atcerēšos to, kas būs atcerēšanās vērts. Taču neesmu pārliecināts, vai tā ir patiesība, varbūt vienkārši esmu kļuvis slinkāks.

Bilžu un mūzikas krāšana

Ir scenāristi, kas, lai iegūtu savam stāstam konkrētāku noskaņu, krāj attēlus, piemēram, no mākslas grāmatām, tādējādi veidojot noskaņu gan stāstam kopumā, gan atsevišķām epizodēm vai personāžiem. Ir arī tādi, kuri krāj mūziku, kas varētu atklāt stāsta gaisotni. Gan bildes, gan mūzika var būt pateicīga režisoram vai scenogrāfam, lai iedvesmotos no tās turpmākajā darbā. Bez tam, jo materiāls ir konkrētāks, jo vieglāka veidojas saruna starp scenārija autoru un režisoru. Man pašam vienmēr ir bijusi vēlme krāt šāda veida materiālu, bet ar to tas arī aprobežojies. Tas var nozīmēt, ka es lielā mērā respektēju režisora, tāpat kā citu filmas mākslinieku brīvību saskatīt pašiem savas ainas un brīvi veidot asociācijas ar tām. Es viņus negribu pārāk daudz vadīt. Viņiem var būt labāki skati un mūzikas asociācijas nekā man. Taču iespējams, ka tas ir nevajadzīgs respekts. Izmēģini, vai šī metode der tev un taviem līdzstrādniekiem!

Pieraksti visu!

Ja nu tu iestrēgsti radošā procesā, kas (bieži vien) notiek, tad ir vairākas iespējas atbrīvoties. Es šādos gadījumos izmantoju papīru un rakstāmo. Uzrakstu visu, kas iezogas galvā, bez jebkādas cenzūras un rakstāmo no papīra gandrīz neatraujot. Pēc pusstundas intensīvas rakstīšanas man ir krietns pamatmateriāls kādai epizodei vai personāžam. Daudz kas no tā vēlāk nokļūst papīrkuurvī, taču varu apzvērēt, ka zināma daļa ir izmantojama. Jebkurā gadījumā vismaz ir izkļiedētas bažas par darba ražīgumu un atdzīvojušies fantāzija.

Izpēte (research)

Viena no uzkrāšanas fāzes sastāvdaļām ir **izpēte**. Bieži vien tā ir aizraujoša darba sastāvdaļa, taču var arī novest maldu ceļos. Piemēram, iespējams, ka būtu fantastiski veikt ceļojumu uz vikingu laikiem, spāņu pilsoņu karu vai seno Sanktpēterburgu. Taču tu vari noslikt visā faktu materiālā un vairs nekad neatrast ceļu atpakaļ pie tavā stāstā nozīmīgā. Lai uzrakstītu stāstu, kāda daļa faktu ir nepieciešama, taču svarīgi, lai tu spētu atrast līdzsvaru. Vēl viens piemērs: ja tu kā scenārists ataino traumpunkta uzņemšanas nodaļu, tad tev vajadzētu šo to zināt par attiecīgo procesu un vislabāk — vairākkārtīgi būt bijušam tur klāt. Tu nekad pilnībā neapgūsi to, kā darbojas traumpunkta uzņemšanas nodaļa. Pat paliekot tur uz vietas vairākus mēnešus, tev tomēr jāsaprot, ka tavas zināšanas būs ierobežotas. Taču tu vari uztvert noskaņas, atsevišķus raksturus, ainas un situācijas.

Ja esi nolēmis atainot traumpunkta uzņemšanas nodaļu, tad domājams, ka viens no taviem pamatmotīviem būs nāve. Ir scenāristi, kas izurbjas cauri literatūras maisiem par, piemēram, nāvi, lai cik vien iespējams daudzšķautņaini varētu atainot šo parādību. Viņi veic iespaidīgu un milzīgu izpētes darbu, un tas, bez šaubām, var nākt par labu - ja tik tu pats nenoslīksti visās zināšanās. Un ja tu spēj pārgremot zināšanas un dot tām atveidojamu formu. Pats bieži vien šādos lielos jautājumos uzstādījumos kā, teiksim, nāve daļēji zināšanas un iedvesmu esmu guvis no Bībeles. Šī grāmata var sniegt daudz, vismaz Rietumu kultūras mantiniekiem.

Izpēte tāpat var iekļaut sevī visu, no zināšanu uzkrāšanas par laiku, vidi, parādību vai personāžu līdz meklējumiem dzīves filozofisko jautājumu uzstādījumā.

Dabiski, ka tu vienmēr vari lūkoties pēc faktiem enciklopēdijās. Un tomēr tas būs problemātiski, jo šāda veida kaili fakti var izrādīties mēmi un bezpersoniski. Daudz vairāk iegūsi, ja sameklēsi tieši to profesoru vai muzeja darbinieku, kurš ar lielu aizrautību var stundām ilgi runāt par, teiksim, tuksneša augu Jerikas rozi. Tur fakti sajaucas ar spekulācijām, ar personiskām atziņām un šaubām par lietām, kas bijušas uzskatītas par faktiem. Šīs nepretenciozās sarunas ne tikai ar

profesoriem un muzeja darbiniekiem, bet arī ar mācītājiem, arhivāriem, psihologiem, pieredzējušiem žurnālistiem u.c. var izrādīties zelta vērtas.

Izpēte ir svarīga, taču jāizvairās arī no kļūšanas par pārāk lielu ekspertu. Tas neapšaubāmi var ierobežot. Tu zini pārāk daudz un neiedrošinies spert kādu lieku soli kaut kādā virzienā, jo tas nesakrītīs ar "realitāti". Pirmkārt, mēs reti zinām, kāda šī "realitāte" patiesībā izskatās. Otrkārt, realitāte pastāv tāpēc, lai mēs to izmantotu un pārvērstu dzejā un drāmā.

Esmu redzējis piemērus tam, ka scenārists pilnīgi nokļūvis savu zināšanu gūstā un vairs neko nav uzdrošinājies apgalvot. Bez tam, kā jau minēts, ir tik daudz kā, ko tu, lai kā bruņojies ar faktiem, nevari zināt. Piemēram, tikai ļoti retos gadījumos tu vari uzzināt, kas īstenībā tiek runāts aiz slēgtām durvīm vai atsevišķu cilvēku starpā. Un, galvenais, tu taču nezini, ko cilvēki domā! Tieši šajā ziņā tev kā scenāristam jābūt neatkarīgam un jāuzdrošinās atļauties.

Es pats esmu veicis pamatīgu izpēti darbu par dažiem ļoti pazīstamiem māksliniekiem un cilvēkiem. Viens mans TV seriāls atainoja rēvijas karali Ernstu Rolfu, un kādas manas lugas centrālais tēls bija dzejnieks Federiko Garsija Lorka. Kad uzrakstīju televīzijas daudzsēriju filmu "Laimes zeme" (1983) un lugu "La Baracca" (1997), es, protams, daudz ko zināju par šo cilvēku dzīvi. Uzkrāšanas fāzes laikā biju lasījis biogrāfijas, vēstules, intervijas, viņu pašu tekstus un darbus. Taču, lai cik daudz izmeklēšanas darba es būtu ieguldījis, iepazīstot šos pirms daudziem gadiem mirušos cilvēkus, es, protams, nekad neuzzināšu vairāk kā tikai kriptu par viņu iekšējo dzīvi. Ko viņi paši, iespējams, vien tik tikko pazina un kas bez tam ir tulkojama ļoti daudzos veidos, tas ir, iespējams nevis viens tulkojums, bet gan vairāki.

Tātad tev kā scenāristam būtu jāsaprot, ka aiz visiem apstākļiem, lai cik plašu izpēti tu arī veiktu, tev tomēr pašam būs jātulko gan notikumi, gan personāži. Patiesība tikai var būt tava, scenārista patiesība. Un nonākt pie "absolūtās patiesības" visbiežāk ir neiespējami.

Izpēte ir svarīga, taču atkal — nekad nedomā, ka tu vari pilnībā

atainot kādu notikumu vai personāžu.

Iedarbīgāks un vienkāršāks izpētes veids ir, piemēram, uzzināšana, kā darbojas kaut kāds darbarīks. Šāda veida pētījumam ir liela nozīme, jo publikā vienmēr atradīsies kāds, kurš zina, kā jāapietas ar cementa maisītāju. Šāds detalizēts darbs reti kad tiek veikts uzkrāšanas fāzē, drīzāk gan scenārija melnraksta rakstīšanas laikā. Nav nekādas jēgas rūpīgi izstrādāt epizodi, kas vēlākā scenārija variantā, iespējams, nemaz netiks iekļauta.

Kā tad tiek šķiroti izpētes un uzkrāšanas fāzēs iegūtais materiāls? Sakrājušās daudzas visādas domas un fakti, kas jāieraksta un kaut kādā veidā jāpadara izmantojami. Un kā lai izvairās no pārāk sasteigtas struktūras veidošanas stāstā?

Kā tu šķiro savu materiālu?

Es personiski visus pierakstus ierakstu vairākās svarīgākajās rubrikās, kas parasti ir ļoti skaidri definētas. Pieņemsim, ka gatavojos rakstīt par izolēto salu, uz kuras tiek nometināti grūti audzināmie puikas. Man šķiet, ka esmu izlēmis sekot vienam no zēniem svešajā, brutālajā vidē, taču vēl neesmu pilnībā par to pārliecināts. Varbūt tā vietā es sekošu līdzī kādam jaunpieņemtam skolotājam, kurš pirmo reizi ierodas salā. Es vēl negribu savu stāstu noslēgt. Tāpēc es izveidoju vispārīgas galvenās rubrikas, kā "Ierašanās salā", "Darbs un ikdiena", "Sacelšanās mēģinājums un sods", "Biedriskums un hierarhija", "Mīlestība" un tā tālāk. Rubrikas es izveidoju, jo šķietos zinām, ka stāstā varētu tikt ietverti šie notikumi, noskaņas, fakti u.tml. Es izveidoju, lielākais, pārdesmit rubriku un ierakstu savus pierakstus tajās, kur tie vislabāk iederas. Materiāls, ko ierakstu, ir nešķiroti. Es godīgi cenšos izvairīties no striktas dramaturģiskās struktūras veidošanas, lai nenoslēgtu stāstu, iekams nav izmantotas visas iespējas. Šis ir arī veids, kādā izvairīties no pašcenzūras.

Šādi var izveidoties pamatīga apjoma bāzes materiāls vairāku simtu lappušu garumā ar konkrētām situācijām, noskaņām, garākiem vai īsākiem dialogiem utt. Šāds stingrs pamats ir nepieciešams, lai pie-

tiktu materiāla pilnmetrāžas (vai televīzijas daudzsēriju) filmai.

Principā to pašu taku es eju gadījumā, ja par filmas scenāriju jāpārveido romāns. Pie šīs tēmas es vēl atgriezīšos nodaļā "No prozas līdz filmai".

Cerams, ka uzkrāšanas fāzes laikā tava pamatideja ir attīstījusies un ieguvusi vairākas dimensijas. Taču tev kā scenāristam jābūt gatavam, ka pamatideja var pārveidoties un sižets uzkrāšanas fāzes laikā var būt ieguvis pavisam jaunu virzienu. Tas var kaitināt un var arī tikt uzskatīts par neveiksmi vai izaicinājumu.

Mana metode brīvam lidojumam scenārija rakstīšanas darba sākumā ir garas uzkrāšanas fāzes piešķiršana sev. Nav nozīmes izstrādāt scenārija struktūru, iekams nav sagatavots kārtīgs pamats. Tas nepieciešams, lai izvairītos no sarežģītām konstrukcijas lamatām.

Cilvēks, kas mūžīgi bija ideju pārpilns un vienmēr atradās uzkrāšanas fāzē, bija Larss Molīns (*Lars Molin*), kurš diemžēl pārāk agri atstāja savu plašo publiku. Ļausim šim spilgtajam stāsta meistaram kalpot mums par iedvesmas avotu. Viena no Larsa Molīna ilggadīgajām līdzstrādniecēm Gunilla Jensena (*Gunilla Jensen*) dalīsies ar mums atmiņās.

Dažas atmiņas par Larsu Molīnu

Telefona zvans manā darbistabā Zviedrijas Radio.

— Jensena.

— Šeit Molīns. Klau, es iedomājos... vai šovakar tu un Mardeliņš nevarētu atbraukt līdz Solvallai? Man pāris zirgu skrien sacīkstēs un ir dažas idejas, ko mēs varētu aptaustīt pie pusdienu galda.

— Bet es taču nekad neesmu spēl...

— Es parādīšu priekšā.

No tāda uzaicinājuma atteikties, protams, nebija iespējams. Es piesardzīgi liku savu likmi — drusku pagļēvi, kā uzskatīja Lase, jo tas jau vienalga bija viņa zirgs, — un, sev par krietnu pārsteigumu, laimēju 240 kronu. Pat Drāmas teātra direktora vietas izpildītājam Johanam Mardelam (Johan Mardell) nebija jāaiziet tukšām rokām, tā ka vakars

bija izdevies. Raitā ritmā tika iztirzāta pa bērēm vīriešus medījoša atraitne, kāds seifu spridzinātājs ar mīlas mokām un it kā garāmejojot — kāda daudzsēriju filma hipodroma vidē un iespējama turpinājums "Trim mīlestībām". Šur tur vēl Molle paspēja iespraukties ar krietnu viedokļu porciju par aktuālākām televīzijas programmām un sociāldemokrātu politiku.

Dažas dienas vēlāk pa faksu pienāca vienpadsmit lapu. Ievadepizodes "Tetovētajai atraitnei", rakstītas tieši vienai no Lases iecienītākajām aktrisēm Monai Malmei. Es nekavējoties izlasīju un piezvanīju: — Patīk tonis, — es teicu. — Labi, atbildēja Lase. — Tonim vienmēr jābūt pareizi līdzsvarotam. Pavaktē līdzī, esi tik mīļa.

Strādāt kopā ar rakstnieku un režisoru Larsu Molīnu nozīmēja aizraujošus stāstus, dzīvus cilvēkus un straujus pagriezienus. Lase uzskatīja, ka dramaturgam jābūt kā kovārnim uz pleca, kura uzdevums ir nekavējoties ieķērties, tiklīdz rakstnieks novirzījies no galvenās brauktuves. Sekošana līdzī viņa fantāzijas pilnajiem stāstiem un bagātīgajiem raksturiem man iemācījusi ārkārtīgi daudz. "Režisors" varēja bļautīties par dramaturģijas likumiem un bieži vien aiz spīta gribēja tos pārkāpt. Viņš stūrgalvīgi strīdējās, lai panāktu, ka "Vasaras slepkavības" fināls tiktu par jaunu atvērts, un mēs plēsāmies par Krīgera pirmo daļu: — Ko lai iesāk ar "kliffhāngover" (vārdu spēle: kliffhanger — spriedzes uzturēšanai izmantotais montāžas paņēmiens, kad montāžas vieta tiek izvēlēta pirms svarīgas darbības noslēgšanās; hangover — pagīras; šeit: pārdozēšana dinamiskā montāžā. — Tulk. piez.)? Diskusijas, kurās rakstnieks "trenēja" ierosmes priekšā stāvošajam režijas darbam.

Zem visas šīs kņadas slēpās maigums un ass skatiens, kurā drīkstēja piedalīties tas, kurš "pavaktēja līdzī" scenārija rašanās procesam un diskutēja par personāžu raksturiem. Privilēģija! Viņa spējas veidot tēlu bija nepārspējamā. Meitene, gatavojoties doties uz dejām Pilsētas viesnīcā sukā matus, lai sapostos īpaši skaista. — Vai esi redzējis kādu tā darām, — vaicāju, patīkami pārsteigta. — Nē, ne gluži. Bet zini, viņai vajadzētu būt viegli gērbtai... un tvaika

mākonītis no gludekļa... Traki labs kadrs būs. Un Evai (Grēndālei) ļoti patiks... Bet kādu deju mūziku liksim?

— “Petite fleur”, - es impulsīvi bilstu. — Tu to zini — Kriss Bārbers (Chris Barber). — Un faktiski tā arī notika.

Ražīgais Larss Molīns kārtām vien mija romānus un televīzijas filmas, garas sērijas un īsus skečus, nopietnību un burlesku humoru. Viņa Ziemeļzvedrijas radu dzīve kļuva par ierosmi episkajam seriālam “Trīs mīlestības” — dziļi personīgai un tieši tāpēc tik vispārējai lietošanai derīgai bronikai. Ārkārtīgi rūpīgi izvēlētie aktieri, kuru tēlu prototipi nāca no viņa paša ģimenes.

Montāžas dramaturģija bija īpaša un liksma fāze darba procesā. Te nāca klāt Flora (Florence Okergrēna-Oberga — Florence Åkergren-Åberg) ar jauniem impulsiem un atrisinājumiem. Scenogrāfs Džons Virke (John Virke) un operators Jans Hugo Normans (Jan-Hugo Norman) bija vēl viens “atslēgu pāris” radošo līdzstrādnieku galerijā.

Vienmēr kaut kur aiz stūra vidēja kāda Molīna produkcija, kuru gaidīja un pēc kuras ilgojās. “Kartupeļu tirgotājs” ar brīnišķīgo trio — Rolfu Lasgordu (Rolf Lassgård), Evu Grēndāli (Eva Gröndahl) un Ingvaru Hirdvalu (Ingvar Hirdwall). “Tetovētā atraitne”, kurā Hirdvals uzlaiko izdzīvošanas kostīmu un dzied “My way”, tā ka Sinatra nobāl.

Apdziedātā Tūla viņa pēdējā televīzijas daudzsēriju filmā “Kriģers” bija ne tikai finansista somu mīļākā. Viņa bija arī sena jaunības dienu mīlestība, kas turpināja dzīvot rakstnieka fantāzijā un savu pirmo uznācienu veica jau 1985. gadā stāstu krājumā “Duelis rītausmā”. Lasem bija tik daudz stāstāmā...

1998. bija balvu gads. Zelta nimfa Montekarlo, un Lase, ietērpts smokingā, ko sieva Sīva mežonīgā steigā sarūpējusi iepriekšējā vakarā, dabūja apsveicināties ar “resno princi”. Smokings nebija tā manta, kas saistījās ar Lasi, kurš bija vairāk tautas mīlēts nekā smalki kulturāls...

— Zini, kultūra priekš vecmāmiņas bija sapnis mācēt klavieres klimperēt un priekš vecātēva — skaisti uzarts lauks, — teica vīrs, kura naudas maku kopā saturēja bieza gumijas strēmele.

1998. gada novembrī "Tetovētā atraitne" tika apbalvota ar "Emmy" un pašmācības ceļā skolotais Larss Molīns devās uz Ņujorku saņemt prestižo statueti. — Ko tu teici savā runā, — jautāju, kad viņš atgriezās mājās. — Es pateicos amerikāņu kinematogrāfam un tiem amerikāņu rakstniekiem, ar kuriem esmu uzaudzis, — teica Lase.

1999. gada februārī Larss Molīns nomira. Šoreiz viņam pašam būtu noderējis izdzīvošanas kostīms. Tagad viņš sēž kaut kur tur augšā un štuko kādu debesu "story". Es gaidu faksa numuru...

GUNILLA JENSENA, TV 1 dramaturģe

2. Kā un no kāda izejas punkta tu stāsti?

Katra filma prasa savu valodu

Kad esi atradis savu pamatideju un nostrādājis garā uzkrāšanas fāzē, tuvojas darba procesa nākamais solis — skaidrāk jānoformulē tas, ko tu stāstīsi un kā tavs stāsts tiks parādīts. Piemēram, nekur jau nav simtprocentīgi teikts, ka tavs stāsts derēs filmai. Varbūt tas labāk derēs teātrim, radioteātrim, kļūs par monologu, komiksu sēriju vai rakstu laikrakstā. Sliktākajā gadījumā izrādīsies, ka tas nav nekas tāds, ar ko tev būtu jāstrādā tālāk.

Nu, labi, pieņemsim, ka tavs stāsts kādreiz kļūs par filmu. Tagad tam jāiegūst noteiktāki satura rāmji un ārējā forma, t.i., jāizlemj, ar kādiem **kinostāsta risināšanas paņēmieniem** tu šo stāstu vedīsi saulītē. Jo tālāk scenārija rakstīšanā tu tiec, jo vairāk tev jāpārdomā, kādā veidā šie divi elementi — saturs un forma — savienosies. Tā kā formas jautājumi bieži vien ir sarežģīti risināmi, tad viegli var iznākt, ka viss smaguma centrs tiek novirzīts uz intrigu — vieglāk aiziet pa vienkāršāko taisnāko taciņu un no A līdz Z koncentrēties uz kinostāsta darbību, pilnībā aizmirstot, ka katrai filmai nepieciešama sava specifiska valoda.

Darbības līmenis un vēstījuma līmenis

Atšķirībā no teātra kino nav obligāti nepieciešams cilvēka tēls kādas noskaņas vai sarežģītākas sakarības attēlošanai. Turpretī tukša, nekustīga teātra skatuve ilgāku laiku nebūs īpaši interesanta. Kinomākslai ir ārkārtīgi daudz izteiksmes līdzekļu un stāsta risināšanas paņēmienu. Šeit ir visas iespējas, sākot no gaismas, skaņas, scenogrāfijas, mūzikas, horeogrāfijas visās to formās un veidos; intīmāko tuvību iespējams sasniegt plašākajā panorāmas kadrā utt., u.t.jpr. Kinofilma patiešām var būt visu mākslu kopdarbs.

Kinematogrāfā nav nekādas nozīmes tam, kā īstenība vai izdomātā situācija izskatās patiesībā. Viss atkarīgs no tā, kādus

stāstīšanas jeb risināšanas paņēmienus tu izmanto īstenības vai fiktīvās īstenības atainošanai. Reiz kāds montāžas režisors ar nepacietību gaidīja, kad viņa rokās nonāks kāda uzfilmēta epizode. Gan režisors, gan visa filmēšanas grupa apgalvoja, ka uzņemšanas laukumā visi esot raudājuši aizkustinājuma asaras. Situācija esot bijusi neparasti spēcīga. Diemžēl pie montāžas galda no tā visa nenieka nevarēja manīt. Kameras leņķis, no kura tika filmēts, bija nepareizi izvēlēts, un noskaņa nebija saglabājusies. Saturam un formai vienmēr ir jādarbomas saskaņā. Nav nekādas nozīmes, piemēram, fantastiski labi izvēlētiem kameras leņķiem, ja saturs nav spēcīgs. Ar dažādajiem kinostāstniecības paņēmieniem tu savu stāstu izkrāso. Un abi divi — gan saturs, gan forma — nosaka, kāda tad filma beigu beigās būs.

Lai atvieglotu formas un satura analīzi, mēs tos varam nosaukt par **vēstījuma līmeni** un **darbības līmeni**. Saturisko, teiksim, radošo īstenību un intrigu mēs saucam par darbības līmeni. Darbības līmenis ir tas, kurā tev kaut kādā veidā jāformulē, par ko būs stāsts. Vēstījuma līmenis nosaka, kā šī darbība tiks atainota publikai. Vēstījuma līmenī tu kā stāstītājs izmanto visus formas paņēmienus, kas nepieciešami, lai pēc iespējas pilnveidotu savu stāstu.

Var būt grūti uzreiz saprast, ko tieši ietver vēstījuma līmeni. Ja es stāstu saviem bērniem pasaku, es varu to izstāstīt daudzos un dažādos veidos. Tā būs tieši tā pati pasaka, taču es varu stāstīt, piemēram, čukstus, kliegzot, ieturot negaidītas pauzes un taisot dramatiskas vārdu spēles. Kā vienas un tās pašas pasakas stāstītājs es varu izvēlēties daudzus dažādus vēstījuma paņēmienus.

Kādi stāsta risināšanas paņēmieni pastāv kinematogrāfijā? Īsi kop-savelkot, nosauksim: attēla kompozīcija, kadra griezumš, kameras leņķis, kameras kustība, apgaismojums, scenogrāfija, kostīmi, skaņas efekti, mūzika un montāža. Pamatā tieši no šiem stāsta risināšanas paņēmieniem filma iegūst savu formu. Par laimi, tev kā scenāristam nav jāpārvalda visas šīs jomas. Nav pat noteikti nepieciešams, lai tev būtu praktiska pieredze kino, taču tas, protams, atvieglotu procesu. Ļoti pamācoša pieredze ir sēdēšana blakus montāžistam un vērošana,

kā tiek montēta filma. Īstenībā tieši pie montāžas galda tiek atklāti visi negludumi, tur arī visam jāatrod risinājums un jāpiešķir galīgais izskats.

Rakstot scenāriju, tu visu laiku pārvietojies starp darbības līmeni un vēstījuma līmeni. Tiklīdz tu veic kaut kāda veida pārlēcieni laikā/montāžas vietā, tu darbojies vēstījuma līmenī. Vai arī, tiklīdz tu sīkāk apraksti, kā attiecīgā epizode būtu jāattēlo, tu atkal esi iekšā vēstījuma līmenī.

Vēstījuma līmenis darbojas, sekojot tēzei, ka katrs attēls, skaņa un citi stāsta vēstījuma paņēmieni ir kāda cilvēka mākslinieciska izvēle. Kinokamera nekad nevar būt objektīva. Kāds vai kādi nosaka, kā katra atsevišķā sastāvdaļa izskatīsies un kā šīs sastāvdaļas vēlāk darbosies kopā.

Vienā ziņā vēstījuma līmenis ir neatkarīgs no darbības līmeņa. Piemēram, ļoti reti fiktīvie darbības līmeņa varoņi redz vai kaut kādā veidā iedarbojas vēstījuma līmenī. Piemēram, tikai ļoti retos gadījumos iespējams, ka filmas varonis pēkšņi darbības vidū pagriežas pret kameru un iesaucas: "Šis kameras leņķis pašreiz nav man piemērots!" Taču ir arī izņēmumi. Viens no tiem, kas bieži rotaļājas un diezgan nekaunīgi pārvietojas no darbības līmeņa uz vēstījuma līmeni un atpakaļ, ir brīvdomīgais amerikāņu režisors Vudijs Alens (*Woody Allen*).

Vēstījuma līmenim bieži ir noteicošā loma stāsta saturā. Piemēram, viena kameras kustība vai viens specifisks izgaismojums var augstākā mērā paspilgtināt kādu notikumu vai arī atainot iekšēju konfliktu.

Ar kinostāsta risināšanas paņēmieniem tu vari atainot pat, piemēram, nule plaukstošu iemilēšanos. Vienkāršs piemērs: kamera uz brīdi atstāj sievieti un vīrieti, kuri kautrīgi viens otram līdzās pastaigājas gar pludmalī, un vēro panorāmu brīnišķīgajā apkārtnē, lai pēcāk atkal sastaptu viņus, kas nu jau cieši apskāvušies soļo pāri tiltam. Šeit kamera pat atstāj darbības līmeni, kadri turpina paši savu ceļu, bet tomēr spēj atainot pāra iemilēšanos.

Tev kā scenāristam visu laiku jāpatur prātā šādu formas jautājumu

eksistence. Tev nav scenārijā jāieraksta kameras leņķi, apgaismojums un citas tamlīdzīgas lietas — tas pamatā ir režisora un operatora darbs. Tomēr tu jau scenārijā vari radīt kinematogrāfiskas pārejas un iespējas bagātīgai skaņas un attēla valodai.

“Pārāk skaista tev!” (1989) ir franču filma, kas iemilēšanos attēlo ar ļoti drosmīgiem stāsta vēstījuma paņēmieniem. Nervozo kameras kustību un it kā “aizliegto” montāžas vietu dēļ skatītāji patiešām var sajust varoņu uzbudinājumu un mulsinošo iemilēšanos. Filmā atrodami pat piemēri, kā vēstījuma līmenis tieši iejaucas darbības līmenī. Žerārs Depardjē (*Gerard Depardieu*) tēlo nule iemilējušos laulāto vīru, kurš sēž mājās pie virtuves galda kopā ar sievu un bērniem. Viņš ir iemilējies savā jaunajā sekretārē. Pēkšņi atskan maiga mūzika — tā ir melodija, kas filmā vienmēr pavadījusi viņa mīlas randiņus ar jauno sievieti. Un pēkšņi tur, mājās, pie virtuves galda atskan šī pati mūzika. Vīrs, dabiski, ir šokēts. Viņš uzmanīgi apjautājas pārējiem, vai viņi arī dzirdot mūziku. Kā skatītājs tu, tāpat kā viņš, jūties dīvaini un komiski. Mūzikai izrādās dabisks izskaidrojums. Dēls skolā saņēmis mājas uzdevumu — klausīties tieši šo skaņdarbu.

Ir kāda zviedru komēdija — “Ādams un Eva” (1997), kas arī spēlējas ar kinematogrāfiskiem stāsta risināšanas paņēmieniem. Viens piemērs: filmā ir epizode, kurā bezbērnu pāris Ādams un Eva aplūko nevainojamu ģimenes villu. Energiskais māklēris sola gan ģimenes laimi mazdārziņā, gan labu cenu, ar priekšnoteikumu, ka viņi sagādās sev villas apdrošināšanu, dzīvības apdrošināšanu, pensijas apdrošināšanu un pretslidēšanas paklājiņu vannai. Tad vienā mirklī notiek brīnumaina pārvērtība: Ādams, Eva un viņu nākamie zeltsprogainie bērni nonāk reklāmas idillē ar visu, kas tai nāk līdzī. Mūzika un attēls kļūst maigāki. Ģimenes laime ir pilnīga, ja tikai tu ēd pareizas brokastu pārslas, lieto veļas pulveri “Ariel”, nopērc pavisam jaunu “Volvo” un brauc uz Makdonaldu, nodrošinājies ar mātes absolūti drošo menstruāciju aizsargu. Autori spēlē arī ar dažiem reklāmfilmu stāsta vēstījuma paņēmieniem.

Publikas reakcija tiek pastiprināta ar vēstījuma līmeņa spēju tul-

kot un radīt noskaņas. Reizēm stāsta vēstījuma paņēmieniem jābūt vienīgi nomanāmiem, kā, piemēram, viegla vēja pūsma, ja tuvojas kāds skumjš notikums. Ar vēstījuma līmeņa palīdzību mēs skaisti un nemanāmi aizvadām publikas izjūtas uz to, kas būs, vai to, kas jau bijis. Tas saskatāms gandrīz visās filmās.

Ar visu kinomākslā pieejamo stāsta risināšanas paņēmieni palīdzību tu vadi arī to, ko redzēs un uztvers skatītājs.

Tu kā autors vērs uzmanību uz, tavuprāt, svarīgāko, atliekot malā visus citus faktus vai nianšes. Piemēram, galvenā varoņa reakciju uz notiekošo mēs varam redzēt ar tuvplāna palīdzību.

Citiem vārdiem, kino var vadīt publiku ar pavisam citiem līdzekļiem nekā teātris.

Kinorežisors, kurš nenoliedzami savus stāstus risina ar atšķirīgiem paņēmieniem, ir dāņu režisors Larss fon Trīrs (*Lars von Trier*). Viņa nikni kustīgā kamera atbild par lielu daļu filmas pārdzīvojumā. Padomājiet, kas notiktu, ja kāds ļoti tradicionāls režisors gribētu uzņemt Trīra stāstus ar parastiem stāsta risināšanas paņēmieniem! Darbības līmenis būtu tas pats, taču vēstījuma līmenim būtu jābūt anonīmam un līdz ar to — bez kādām personiskām iezīmēm.

Nekur nav teikts, ka tā būtu slikta filma, taču pilnīgi noteikti tā būtu pavisam citāda.

Dāņu grupa DOGMA 95 ar Larsu fon Trīru priekšgalā galveno uzmanību pievērš vēstījuma līmenim. Gan “Svinības” (1998), gan “Idioti” (1998) darbības līmeņa ziņā seko parastajam dramaturģiskajam modelim.

Turpretī DOGMAs 95 tēzes atvieglo ražošanas formas un atbrīvo spēkus, lai apvienotu varoņus un iedziļinātos to tēlos, scenogrāfijā un kadra risinājumā.

Nododu jūsu rīcībā DOGMAs 95 kinoražošanas pamatprincipus un ļauju tiem runāt pašiem par sevi:

1. Filmēšanai jānotiek dabiskajā vidē. Nedrīkst tikt izmantoti rekviziti un scenogrāfija.
2. Skaņu un attēlu nedrīkst izgatavot atsevišķi (nedrīkst izmantot mūziku, ja tā nav sastopama uzņemšanas laukumā).

3. Filmēšanai jānotiek ar rokas kameru. Ir atļautas kustības vai stabili kadri, kuri iegūti ar rokas kameru.
4. Filmai ir jābūt krāsainai. Gaismošana nav atļauta.
5. Aizliegta optiska filmas apstrāde un filtrēšana.
6. Filma nedrīkst saturēt virspusēju *action*. (Nedrīkst parādīties slepkavības, ieroči u.tml.)
7. Aizliegta nobīde laikā un ģeogrāfijā (tas nozīmē, ka filmas darbība norisinās šeit un tagad).
8. Netiek akceptētas žanru filmas.
9. Filmas formātam jābūt "*Academy 35*".
10. Režisora vārds netiek minēts ne sākuma, ne beigu titros.

Labi vai slikti, taču kino ir manipulatīvs medijs. Tu vari pavadināt publiku un attēlot notikumus dramatiskākus, nekā tie patiesībā ir. Ar spēcīgiem, eksplozīviem stāsta vēstījuma paņēmieniem tu spēj savaldzināt vismaz gados jaunu skatītāju un liec tam pirkt kino biļetes.

Kas tad ir svarīgākais tev kā scenāristam? Vai vēstījuma līmenis ir tikpat nozīmīgs kā darbības līmenis? Spontāni gribētos teikt jā, taču viennozīmīgu atbildi nav iespējams saņemt. Pats par sevi saprotams, ka scenāristam jāzina, kāda līmeņa stāsts tas ir. Vai tas tiek stāstīts relatīvi tieši vai arī brīvi, asociatīvi pārvietojas laikā un telpā. Jo "citādāk" tu gribi izstāstīt savu stāstu, jo vairāk zināšanu tev nepieciešams par to, kādus stāsta risināšanas paņēmienus iespējams vai vajadzētu izmantot.

Scenāristam būtu jābūt vispārējai idejai par formu, taču jautājumam par to, cik detalizēts būs scenārijs, būtu jāpaliek atvērtam. Pirmkārt, ir dažādas scenāriju rakstīšanas tradīcijas. Otrkārt, daudziem režisoriem nebūt nepatīk, ka pārāk liela vēstījuma līmeņa daļa jau uzrakstīta priekšā. Daudzi režisori vēstījuma līmeņa noformulēšanu un konkretizēšanu uzskata par savu un pirmām kārtām operatora uzdevumu. Kāds tas beigu beigās izrādīsies, tas lielā mērā ir individuāls māksliniecisks jautājums, un visbeidzot tomēr režisors ir tas, kurš nosaka filmas veidolu.

Ja tu strādā ciešā sadarbībā ar režisoru vai arī pats būsi filmas

inscenētājs, tad tam nevajadzētu radīt nekādas problēmas. Tādos gadījumos tu kā scenārists zini, kādu stilu režisors pārvalda vai kādā grib strādāt. Tātad lēmumi, kurus tu pieņem vēstījuma līmeņa sakarā, cita starpā atkarīgi no cilvēkiem, ar kuriem tu sadarbojies.

Taču svarīgākais faktors, kas ietekmē tavus lēmumus gan par vēstījuma, gan darbības līmeņiem, ir — kādā vispārējā formā tu strādā.

“Kurš uzvarēs?” un “Ceļojums”

Pastāv vairāki kinožanru definēšanas veidi. Mazāk ierasts veids ir filmu iedalīšana dažādos mākslas darbu veidos. It kā tie būtu darināti ar vienkāršu zīmuli, līdzīgi zīmējumiem, vai gleznoti ar ūdenskrāsām, vai arī kā apjomīgi eļļas gleznojumi. Šis piemērs varbūt vairāk domāts domu ievirzīšanai. Normālāka metode žanru iedalīšanā ir to nosaukšana par trilleriem, bērnu filmām, asa sižeta, jauniešu, komēdijām, erotiskām u.c. filmām, taču šis sadalījums patiesībā nepaskaidro, kādu stāsta risināšanas formu tu lieto. Piemēram, komēdijai vai bērnu filmai nepavisam nav jābūt veidotai pēc tradicionālās, klasiskās dramaturģijas principa. Cits, precīzāks, filmu iedalījums ir drāmās, episkajās, liriskajās vai sineastiskajās filmās (sineastiska filma — hibrīds, kas citē, parodē un komentē citas filmas). Taču, manuprāt, arī šis iedalījums ir pārāk neskaidrs.

Lielos vilcienos tu vari iedalīt kinostāstus divās pamatkategorijās: **“Kurš uzvarēs?”** un **“Ceļojums”**.

Uzdūros šiem jēdzieniem kādā rakstā par franču teatrali un scenāristu Žanu Klodu Karjēru (*Jean-Claude Carrière*). Manuprāt, viņa izteiktā doma, ka pastāv divi galvenie stāstu veidi: “Kurš uzvarēs?” un “Ceļojumi”, — daudz ko izskaidroja. Tāpēc esmu uzdrošinājies iedziļināties šajā idejā, attīstīt to un piemērot kinematogrāfijai.

“Kurš uzvarēs?”

“Kurš uzvarēs?” ir kinosižeti, kas būvēti uz konflikta–pretkonflikta, uzbrukuma–pretuzbrukuma bāzes. Tie var lidzināties šaha spēlei vai vēršu cīņai, tā sakot, kurā divi galvenie spēki stāv viens otram pretim un kurā konflikts mērķtiecīgi, soli pa solim, dodas pretim dramatis-

kam **konflikta atrisinājumam** beigās. Jautājums tikai, kurš zaudēs un kurš uzvarēs. "Kurš uzvarēs?" sākas ar izšķirīgu konfliktu un beidzas ar to, ka šis izšķirīgais konflikts tiek atrisināts. Tātad virzību uz priekšu rada **pamatkonflikts** un bez pamatkonflikta stāsts apstājas.

Pie šīs kategorijas pieder ne tikai skaidri dramatiski būvētas filmas kā Šella Sundvalla "Mednieki" (1996), bet arī, piemēram, "Nolādētā pasaule" (1998) un komēdijas, kā "Ādams un Eva".

Pat poētiskākām filmām, piemēram, "Ziemassvētku oratorijai" (1997) ir strukturāli skaidra **virzība uz priekšu** un **pakāpeniska konflikta attīstība**. "Kurš uzvarēs?" nav obligāti jābūt hronoloģiski būvētam stāstam, no A līdz Z izsekojot intrigai. Vari sākt stāstu no beigām, taču arī tā tas var sekot šā modeļa strukturālajai uzbūvei ar pamatkonfliktu, kas pakāpeniski pieaug un beigās sasniedz absolūtu kulmināciju.

Šāda veida stāsti vismaz mums, rietumniekiem ir jau mugurkaula smadzenēs. Sākot no bērnības, kad klausījāties pirmo pasaku, mēs esam uzauguši ar šo dramaturģisko modeli. Un gadu tūkstošiem, pat no antikajiem laikiem, lielākā daļa stāstu ir bijusi ar līdzīgu uzbūvi.

Lielākajai daļai filmu, ko rāda mūsu kinoteātros, piemīt šī tradicionālā, klasiskā struktūra, taču ir izņēmumi, un vispirms jau pastāv arī liels daudzums jaukto formu.

"Ceļojums"

Ja stāsts "Kurš uzvarēs?" veidots klasiskajā strukturālajā veidolā, vai tad nepastāv nekāda alternatīva? Visdrīzāk ir tā, ka tādas īstas alternatīvas dramaturģijā nav, taču es uzdrošinos apgalvot, ka pat kinomākslā visu laiku tiek paplašināti strukturālie un formas rāmji. Citi vecāki mākslas veidi, kā proza, teātris un mūzika gadsimtu laikā ir pārveidojušies. Nešaubīgi kinomākslas mugurkaulā sēž klasiskā dramaturģija. Taču šis mākslas veids ir jauns un tajā notiek visdažādākā savstarpējā bagātināšanās.

Es tagad negrātos iedziļināties jauktajās formās, kuras rodas visu laiku, taču analīzes dēļ vienkārši gribēju pieminēt to esamību.

Otrā pamatkategorija ir "Ceļojums", kam katrā ziņā nav nepie-

ciešams konflikts un pretkonflikts. Stāstam nav jāaug konflikteksplozijas virzienā — tam vispār nav jāsasniedz nekāds galamērķis. “Ceļojums” taču var būt bezgalīgs, un tam nav pakāpeniski jāpieaug aizvien spēcīgākā dramatiskā spriedzē. Un tomēr tajā var būt virzība uz priekšu un iedziļināšanās.

Vienkārši izsakoties, pastāv dažādi “ceļojumu” veidi. Tālāk tekstā es vairāk iedziļināšos šajā jautājumā, taču, īsi sakot, “Ceļojumā” ietilpst: **episkās filmas**, **road movies**, **epizožu filmas** un citas filmas ar vairākdarbību struktūru. Ir sastopami pat **liriskie** un **asociatīvie** kinostāsti.

“Ceļojuma” dažādās formas nepieprasa, lai filmu kopā savilktu intriga. Nav nepieciešama arī drāmas pakāpeniska izaugsme un loģika. Vienai epizodei nav jāseko citai, liekot kopainai augt. Taču, ja filmu kopā nesatur darbības līmenis, tad tas jādara vēstījuma līmenim. “Ceļojumā” stāstnieks ar saviem formas paņēmieniem var būt ļoti redzams - skatītājs var būt pilnīgi informēts par stāstītāja eksistenci, kas labākajā gadījumā var radīt patstāvīgu un jūtīgu distanci. Ir daži eiropiešu režisori, kuru klātbūtne filmās ir ļoti jūtama, piemēram, Ingmars Bergmans (*Ingmar Bergman*), Emīrs Kusturica (*Emir Kustarica*), Andrejs Tarkovskis (*Andrej Tarkovskij*), Pīters Votkins (*Peter Watkins*), Žans Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*).

Tātad tu kā stāsta vēstītājs vari vairāk vai mazāk būt skatītājam redzams. Stāstā “Kurš uzvarēs?” stāstītājs visbiežāk ir pilnīgi noslēpts. Tiek darīts viss, lai tas, kas notiek uz ekrāna, notiktu šeit un tagad, netraucētu publikas identificēšanos un iedzīvošanos filmā. Tipiskās “Kurš uzvarēs?” filmās darbības līmenis lielā mērā motivē vēstījuma līmeņa veidošanos gan detaļās, gan kopumā. Tur drāmas pagriezieni ir tie, kas nosaka, vai attiecīgajā brīdī efektīvāks būtu kopplāns vai arī tuvplāns. Tipiskākā “Kurš uzvarēs?” ambīcija ir nosacījums, ka vēstījuma līmenim jābūt atturīgam un pakļāvīgam pret darbības līmeni.

Tīrkultūras “Ceļojumi” nav pārāk bieži sastopami, taču man šķiet, ka rodas aizvien vairāk un vairāk scenāriju un līdz ar to arī filmu, kas cīnās par aizvien lielāku tradicionālo rāmju paplašināšanu. Šis fen-

mens var sastapties ar pelnītu kritiku, taču veidojas arī nezināšanas dēļ. Tev kā scenāristam pašam jānoskaidro, kurā kategorijā tavs kinostāsts iederas. Tā, lai nesanāk, ka tu izmanto nepareizas darba metodes vai kļūdas dēļ piemēro topošajam scenārijam nepareizo analīzes modeli.

Piemēram, iespējams, tu domā, ka raksti mazliet neparastāku "Ceļojumu", kaut arī patiesībā seko klasiskajai trīscēlienu sistēmai stāstā "Kurš uzvarēs?".

Nav jau pašmērķis rakstīt vienā vai otrā kategorijā. Nebūt nav tā, ka "smalkāk" ir izvēlēties kaut ko citu, jo katram stāstam jāatrod sava specifiskā forma.

Tālāk tekstā es paskaidrošu un sniegšu dziļāku analīzi gan "Ceļojumam", gan stāstam "Kurš uzvarēs?".

Panorāma, pusmetra attālums vai tuvplāns

Kādos vēl citos veidos tu vari nodēfinēt savu stāstu? Metode, kas man bieži palīdzējusi atrast stāsta risināšanas veidu, ir mēģinājums saprast, uz kurieni tu īsti dodies, noformulēt attieksmi, distanci jeb attālumu gan no varoņiem, gan no stāsta. Es mēģinu noformulēt, no kāda izejas punkta es rakstu savu kinostāstu. Vai arī to, ka es apzināti pārvietošos starp dažādiem attālumiem.

Jērana Tunstrēma (*Göran Tunström*) romānā "Ziemassvētku oratorija" Selmai Lāgerlēfai (*Selma Lagerlöf*) par to ir dažs labs viedoklis. Kopsavilkumā, ar Tunstrēma spalvas mēli, viņa grib sacīt, ka cilvēkam jāizvēlas, no kāda izejas punkta viņš gatavojas rakstīt. Pirmkārt, var stāvēt lielā attālumā ar binokli un novērot cilvēku no tāluma. Traukties pāri viņa pasaulei uz priekšu un atpakaļ un paturēt acu priekšā visu plašo **panorāmu**. Otrkārt, cilvēkam var sekot no **pusmetra attāluma**, un tas būs jau cits stāsts...

Treškārt, var ielīst cilvēkā iekšā. Tas ir pats grūtākais, tas, ko vismazāk gribas, jo nekad nedrīkst pamest cilvēku pusradītu. Tev jāatspiežas pret cilvēka pukstošo sirdi un jāfiksē viņa elpas ritms, jāsaņūst vismazākā kustība viņa sejā un jānonāk pie īsta **tuvplāna**.

Tātad šeit mums ir trīs atšķirīgi attieksmes veidi. Vai nu panorāma, pusmetra attālums vai tuvplāns. Šie trīs dažādie attieksmes veidi var būt gan stāstā "Kurš uzvarēs?", gan "Ceļojumā". Panorāma nenozīmē, ka tev jāstrādā ar platleņķa attēliem, bet gan ar veidu, kādā tu pietuvojies stāstam. Tev var būt tādi vidusplāni, tuvplāni vai makroplāni, kādus vien tu gribi. Pirmo un galvenokārt panorāmas perspektīva nozīmē to, ka nav nepieciešami atsevišķi varoņi, kuriem tu uzticami seko. Tas var nozīmēt, ka filma var būt par prāmi vai par pilsētu, kuru tu vēro visu diennakti. Viens vesels laiks un telpā — dabiski, ar īsākiem atsevišķu personāžu iespaidumiem. Taču virzība uz priekšu meklējama kopumā, nevis atsevišķos likteņos.

Viens no spilgtākajiem režisoriem, kas strādā ar šo liela atvērta horeogrāfisko panorāmas perspektīvu, ir Federiko Fellīni (*Federico Fellini*). Zviedru pārstāvis šādai kinovalodai ir Rojs Andersons (*Roy Andersson*) filmā "Giliap" (1975).

Taču varbūt tavā stāstā nepieciešama zināma distance pret varoņiem un sižetu. Izvēlēties pusmetra attālumu nozīmē, ka tu no saviem varoņiem turies pa nelielu gabalu. Tev nav jāsasniedz absolūta ticamība savam stāstam. Nav nepieciešams pilnīgs, teiksim, galvenā varoņa psiholoģiskais portrets. Gan stāsts, gan varoņi var būt "**piepacelti**", respektīvi, tiem nav jābūt gluži reāliem. Tu paņem un izcel stāstu un tā varoņus no realitātes un vai nu spēlēties ar tiem, ironizē, vai arī noraugies ar mīlestību gan uz situācijām, gan varoņiem. Pastāv dažādi "piepacelšanas" līmeņi. No parodijas zīmētās filmās līdz mīļām komēdijām ar mazliet pārspilētiem varoņiem. Tu vari nolūkoties uz saviem varoņiem vai nu ar tīru ironiju, nežēlīgāk, vai ar mīlestību. Viens no režisoriem, kas komēdijas veidā ar mīlestību ataino savus varoņus, ir Vudijns Alens. Ziemeļvalstu piemērs varētu būt zviedru filma "Ādams un Eva".

Selma Lāgerlēfa Tunstrēma redzējumā uzskatīja, ka "visgrūtāk ir ierāpties personāžā iekšā", t.i., stāstīt, vadoties pēc tuvplāna pozīcijas. Katrā ziņā, tas ir vismaz tikpat grūti, cik labā līmenī spēt "piepacelt" varoņus un sižetu. Līdzsvara noturēšana līdzās filmas, kā uzskata,

naturālistiskajiem likumiem prasa gan lielu meistarību, gan nāvi nīcīnošu drosmi.

Pastāv plaši izplatīts aizdomīgums pret visu, kas nav tīrs naturālisms. Bez tam pārāk daudzi kinoscenārijus lasa, uzvilkuši naturālisma brilles. Un, protams, jūtas dziļi vilušies, kad nekas nav īsti kā nākas. Piemēram, ja kāds mēģina lasīt parodijas komēdiju tā, it kā tā būtu smaga psiholoģiska drāma, tad, protams, nekas nesanāks. Ir sūdzības par ticamības trūkumu, loģiku un cilvēku atainojumu. Tā sakot, pilnīgs krahs. Teātrī un literatūrā šīs pretrunas jau sen aizmuguras, taču kino ir jauna un vēl diezgan neattīstīta māksla.

Diemžēl ir arī tādi, kas uzskata, ka piepaceltajā formā var radīt ārišķīgus raksturus un ka sižets var pilnībā pieciest jebkādas loģikas un ticamības trūkumu. Patiesībā laikam tomēr pat šajā formā nepieciešama kaut kāda iekšēja loģika un ticamība arī piepaceltības, tas ir, rakstnieka radītu rāmju ietvaros.

Citiem vārdiem, lai uzrakstītu piepaceltas formas scenāriju, nepieciešama meistarība, spītība un drosmē. Un scenāristam pašam sev un citiem skaidri jāparāda, uz ko viņš tiecas.

Taču tev kā scenāristam jāapzinās, ka realitāte kinematogrāfā ir klātesošāka nekā, piemēram, teātrī vai radioteātrī. Teātrī pieaudzis aktieris var dažos vārdos izteikt apgalvojumu, ka viņam ir pieci gadi, viņš ir kosmonauts un dzīvo viduslaiku ciematā Ukrainā. Lai cik tas būtu divaini, teātra publika to noteikti akceptētu.

Kino manipulēt ar laiku un telpu ir grūtāk. Pret vīdi un varoņiem kino ir augstākā mērā — sauksim to tā — klātesošs, kas nozīmē, ka piepaceltajai formai jābalansē, šūpojoties prom no naturālisma un tiecoties uz to. Un laimīgākajos gadījumos tas var mainīt Zemes pievilksanas spēku.

Viens no Ziemeļvalstu kinematogrāfistiem, kas tiešām meistarīgi strādā ar tā saucamo piepacelto formu, ir somis Aki Kaurismeki (*Aki Kaurismäki*). Piemēram, "Peldošajos mākoņos" (1996) viņam izdodas attēlot moderno bezdarba problēmu, vienlaikus automātiski nenonākot izlietnes reālismā (britu sociālā rakstura kino ieviests termins. — *Tulk. piez.*). Tas ir tiešs un vienkāršs stāsts, kas vēstī par vīrs-

sulainieni un tramvaja konduktoru, kuri abi zaudē savu maizesdarbu. Nogurušo, vienkāršo cilvēku portreti ir mīlestības pilni. Tragiskais sajaucas ar komisko, pārsvarā diezgan plašos kadros stilizētā reālismā, gandrīz kā komiksos. Nežēlīgais bezdarbs ir realitāte, taču Aki Kaurismeki to attēlo piepaceltās vidēs un epizodēs. Aktieru tēlošanas maniere ieturēta stilā, kas reizēm tuvojas farsam, taču vienlaikus — tik atturīgi, ka mēs ļoti izjūtam varoņu vērtību.

Izteiciens “Neatstāt cilvēku pusradītu!” precīzi raksturo strādāšanu tuvplānā. Īstā psiholoģiskā naturālismā. Šeit vissvarīgākais ir identificēt sevi ar vienu vai vairākiem varoņiem. Iekāpt tuvplānā un likt skatītājam nolasīt katru mazāko kustību varoņa sejā. Radīt uzmanīgu publiku, kas mēģina lasīt visas filmā iekodētās zīmes — skaņu, attēlu, klusumu... Mums ziemeļos ir patiešām viens izdevies šā tuvā kino stāstīšanas veida meistars — pionieris — Ingmars Bergmans. Tuvplāna stāstījums var tikt veidots gan kā “Kurš uzvarēs?”, gan kā “Ceļojums”, kā, piemēram, Ingmaram Bergmanam un Andrejam Tarkovskim.

Izdzēst robežas starp panorāmu, pusmetra attālumu un tuvplānu, protams, var mēģināt vienmēr, ja tikai tu apzinies, ka tu to dari. “Faniņā un Aleksandrā” (1982) Bergmans pamatīgi svaidījās starp panorāmas stilu un īsti brutālu tuvplānu. Sākumā sižets veidojās kā ražena putukrējuma torte, lai vēlāk tiktu nostriegots ap dažiem atsevišķiem Eklundu ģimenes locekļiem.

Ja tu, piemēram, kļūdas dēļ pārej no tuvplāna uz pusmetra attālumu, var rasties diezgan lielas grūtības. Piemēram, ja esi filmas publikai līcis ļoti tuvu sekot kādam varonim un šī tuvā identifikācija pēkšņi tiek pārtraukta un kļūst distancēta, ironiski nostājas pa gabaliņu vai izvēršas brutāli groteska, tad vairāk nekā skaidrs, ka publikai tas līksies ārišķīgi un sakonstruēti. Šī stilu laušana var būt aizraujoša, taču tikai ar nosacījumu, ka tas tiek darīts mākslinieciski apzināti, ka tas kaut kādā veidā turpina attīstīties un ka publika spēj tam sekot līdzi. Kļūda, iespējams, var radīt lielu mākslu, taču pamatā mākslinieciska robežu nojaukšana tiek veikta apzināti un ar lielu amata prasmi.

Paralēli sava stāsta bāzes formulēšanas iesākšanai tu vari arī

padomāt, vai tas būs “Kurš uzvarēs?” vai “Ceļojums”. Un tev būtu jāapsver, no kāda izejas punkta tu raksti.

Pamataina

Ne vienmēr ir viegli atrast līdzsvaru starp formu un saturu. Relatīvi nepretenciozs veids, kādā sev pašam formulēt gan formu, gan saturu, ir atrast stāstā pamatainu — galveno, centrālo kadru. Tai jābūt kādai centrālai situācijai, ainai vai atsevišķam kadram, kas tavā stāstā ir ļoti nozīmīgs. Palūkojies ciešāk uz šo pamatainu un raksti visu iespējamo, lai padarītu to pēc iespējas precīzāku. Vislabāk līdz vissīkākajām detaļām, sākot no gaismas, skaņas, scenogrāfijas, dialoga, varoņu izteiksmēm un pat kadra leņķiem. Jo pamatainā var atrast atbildes uz daudziem jautājumiem, jeb, pareizāk sakot, tur var atrasties jautājumi, kas tiek uzdoti filmā. Tur var atrasties arī tonis, noskaņa, kas vijas cauri visai filmai. Galvenajā kadrā iespējams ieraudzīt, kādam žanram šī filma vislabāk atbilst.

Man pašam bija laba pieredze pamatainas konkretizēšanā, kad rakstīju televīzijas daudzsēriju filmu par izcilo divdesmito gadu rēvijas karali Ernstu Rolfu. Tas bija televīzijas pasūtījums, un es ilgi šaubījos (nebiju pārliecināts, ar ko es vispār nodarbojos). Visā uzkrāšanas fāzē es nebiju atradis stāstam nekādu centru. Tad es uzzināju, cik dramatiska un vienlaikus — cik vienkārša bijusi rēvijas karaļa nāve. Kā viņš kādā Ziemassvētku rītā bija viens pats sēdējis uz stēķiem un prātojis, vai izdarīt pašnāvību vai ne. Kā viņš drošības labad bija licis takso-metra šoferim gaidīt dažus simtus metru tālāk. Bez tam viņš bija paņēmis līdzī divus milzīgus suņus. Kad beigu beigās rēvijas karalis ielēca ledusaukstajos viņšos, tad tūliņ pat arī pārdomāja un sauca palīgā. *Taksīša* šoferi un citus, kas skrēja palīgā, aizkavēja Ernsta Rolfa niknie suņi, kas neļāva nevienam uzkāpt uz laipas. Kad galu galā rēvijas karalis tika izvilktis no ūdens, viņš bija pilnīgi pārsalis. Viņš nomīra no plaušu karsoņa.

Šo nežēlīgo nāvi es sasaistīju kopā ar vārenu rēvijas numuru, kurā Ernsts Rolfs stāvēja baseinā malā, kas bija pilns ar peldošām un dziedošām viegli ģērbtām sievietēm. Kā rēvijas karalis tur stāvēja savā

baltajā smokingā un sauca skatītājiem, vai šie gribētu, lai viņš lec iekšā. Publika urravāja un uzbudinājās. Pašā centrā, taisni publikai pa vidu, stāvēja rēvijas karaļa lepnā māte. Šīs divas epizodes kļuva par manu pamatāinu visai televīzijas filmai, un, pateicoties tai, es ieguvu saprašanu gan par formu, gan saturu. Cita starpā — par to, kā pāriet no plašas perspektīvas uz intīmo, tuvo. To, ka galvenais varonis par katru cenu gribēja, lai visi prožektori būtu vērsti uz viņu. To, ka vispirmo un galvenokārt viņš gribēja būt savas māmiņas milēts. Pašnāvība un liels šovs, tāpat kā visi divdesmitie gadi, kas beidzās ar milzīgu biržas krahu.

Bieži gadās tā, ka galvenā aina ir pārāk laba, tā ir tik skaidra, ka to vēlāk nemaz nevar izmantot filmā. Taču pamatāinas izpētīšana jebkurā gadījumā var tev dot daudzas idejas par gaismu, skaņu, attēlu utt. Citiem vārdiem, pamatāina vienāla var iezīmēt to stāstu, ko tu gribi stāstīt, un kalpot par ceļa rādītāju filmas noskaņai.

Labs scenārijs

Labs scenārijs ir retums. Labu scenāriju tūlīt atpazīst.

Labam scenārijam ir skaidrs priekšnosacījums — tas var būt pilnīgi par jebko. Tas, kas, projektu prezentējot, izklausījies kā laba ideja, nebūt nenožīmē, ka būs labs scenārijs. Visu nosaka izmantotie stāsta risināšanas paņēmieni. Labs scenārijs aizrauj lasītāju jau no pirmās lapas un tur cieši līdz pat pēdējai.

Labam scenārijam ir jēgpilni apraksti un uzlādēts dialogs. Tas var būt sapucēts, kā vien gribi, vai tikpat labi uzrakstīts pagātnes formā, taču tam nekad nav norādes par to, ko un kā dara kamera.

Labs scenārijs reti satur tik dziļdomīgus dialogus, cik scenārists vēlas. Tas ir skumji, jo cilvēks bieži iedomājas par tik daudzām dziļdomīgām lietām, ko viņš gribētu ielikt filmas varoņu mutēs. Taču, kad nonāk līdz darīšanai, tad vienīgais, kas tiek ņemts vērā, ir virzība uz priekšu.

Labs scenārijs ir, vienkāršāk izsakoties, labi izstāstīts stāsts. Stāsta pasaule ir skaidra. Ir viena vai divas skaidras galvenās lomas ar skaidri definētām problēmām. Visi citi varoņi un viņu problēmas atspo-

guļo un pastiprina galveno lomu problēmas. Katra epizode uzdod jautājumu un visbiežāk sniedz arī atbildi un vienmēr virza darbību uz priekšu.

Es nezinu, kā uzrakstīt labu scenāriju. Droši vien ir tikpat daudz veidu, cik rakstnieku. Taču es nepazīstu nevienu, kurš būtu sasniedzis mērķi jau no paša sākuma, nezinādams, ar ko tas viss beigsies. Un es nepazīstu nevienu, kurš būtu uzrakstījis labu scenāriju, to ne reizes nepārrakstot. Daudzas reizes nepārrakstot.

LĪSA OLĪNA, režisore

3. No krikša līdz scenārijam

Daži darbarīki

Iespējams, ka ne visiem scenāristiem noderēs kāds no manis šeit piedāvātajiem darbarīkiem. Daļa cilvēku radošā procesa laikā vēlas strādāt, meklējot un ļoti vadoties pēc intuīcijas. Tā ir respektējama lieta. No otras puses, ir arī tādi, kas nevar uzrakstīt neko, ja priekšā nav izsmeltošas skices, pēc kuras orientēties. Vienalga, ar kādām darba metodēm tu gribētu strādāt, tev jāapzinās, ka noturēt stāsta pavedienu scenārijā var būt grūtāk nekā daiļliteratūras darbā. Kinoscenārijs ir mākslas darba skice. Tas nozīmē, ka bieži vien valoda var izrādīties diezgan trūcīga un "balstīties uz tās pleca" var būt sarežģīti. Kinofilma ir dažādu mākslu apkopojums. Ir daudz faktoru, kuri tev kā scenāristam jāpatur prātā. Un tas attiecīgi var nozīmēt, ka var samazināties iespējas kopainas pārraudzīšanai. Bez tam kinoscenārijā ir daži tīri tehniski aspekti, kas rada grūtības saglabāt kontinuitāti. No otras puses, scenārijam nebūt nav jāizskatās tādām, kādu to piedāvā dažādās tradīcijas...

Jebkurā gadījumā šajā nodaļā es tevi iepazīstināšu ar dažiem darbarīkiem, kas var palīdzēt tev stāsta noformulēšanā, veicināt tā pārskatāmību un kontinuitāti.

Kriksis

Reiz bija... Tik vienkārši sākas pasakas, un nu tev šajā iedomātajā darba procesā būtu jānoformulē savs vienkāršais un skaidrais bāzes sižets. Rakstniece Agneta Pleijela uzskata, ka kriksis ir labs ziemeļzemju vārds pamatsižeta apzīmēšanai tā vietā, lai amerikanizētu valodu.

Kurā procesa brīdī tu uzraksti šo stāsta mugurkaulu? Lidz šim tev ir bijusi dzīvotspējīga ideja, tu esi izgājis cauri ilgai uzkrāšanas fāzei un esi sācis (-kusi) veidot stāsta formas valodu, bet tagad tev skaidrāk būtu jānoformulē pats pamatsižets. Tas būs varenās celtnes pamats,

taču kriksim nebūt nav jābūt cietam kā klints. Ir divas lietas, kuras neviens nevar noturēt ar krampī savilkto dūri, — māksla un milestība. Tu nevari radīt dzīvu scenāriju, ja tas sažņaugts dzelzs cimdā. Taču tas arī nenozīmē, ka šis pamats var stāvēt uz plūstošas smilts. Tev tas visu laiku jāpārbauda, pat esot jau tālu iekšā scenārija galīgā varianta pēdējā fāzē. Ja trūkumi netiks atklāti pie rakstāmgalda, tad tas noteikti notiks uzņemšanas laukumā un tas jau būs ievērojami bīstamāk un dārgāk.

Kriksi veidojot, tev pašam sev vieglāk noskaidrot, kas ir tava centrālā ideja. Izšķiro, kas tavā stāstā nāk pirmkārt, kas otrkārt un kas ir galīgi nenozīmīgs.

Viena no priekšrocībām īsa krikša uzrakstīšanai uz puses A4 lapas ir tā, ka darbība vienmēr notiek pagātnē.

“Reiz kāds vīrs un sieva meklēja naktsmājas. Bija jāsteidzas, jo sievietei sākās stipras dzemdību sāpes. Vīrs un sieva atrada stalli, un mazā silitē piedzima bērniņš. Bērniņš bija ļoti gaidīts, taču ne jau valsts ļaunie valdnieki to gaidīja...” Utt. Tātad tu atstāsti kriksi, pakāpies soli atpakaļ un palūkojies uz stāstu no attāluma. Tas var dot tev iespēju skaidrāk saskatīt priekšnoteikumus un attīstību stāstā. Tu redzi, kas trūkst vai kas darbojas. Krikša rakstīšanai var būt arī otra — viļes puse. Pirmkārt, tas vislabāk piemērots kontinuitātē risinātiem sižetiem, kuros skaidri norādīts sākums un iezīmētas beigas. Otrkārt, iespējams iestigt — un vismaz ar mani tā mēdz gadīties — pašā krikša formulējumā. Un tas nu nemaz nav tā domāts. Krikša jeb tā sauktā *pitch* (projekta prezentācijas) rakstīšanas pamatideja ir priekšā stāvošā darba atvieglošana un padarīšana par skaidrāku. Kriksis jeb projekta prezentācija ir palīglīdzeklis, kas visiem nemaz nav nepieciešams. Taču dažiem no mums scenārija vai TV seriāla uzrakstīšanai ir nepieciešamība noformulēt stāstu koncentrēti.

Projekta prezentācija (pitch)

Pitch ir ļoti vienkāršota stāsta versija no sākuma līdz beigām. Turpreti “prezentēt projektu” (*to pitch*) ir pavisam kas cits — tā ir tāda kā mazformāta sabiedrisko attiecību kampaņa, pie kuras vēl atgriezīšos.

Tas, par ko tagad stāstišu, ir darbarīks tavām vajadzībām, un patiesībā tas nemaz nav citiem jāredz.

Stāstam "Kurš uzvarēs?" projekta prezentāciju var formulēt trīscēlienu modelī: kas liek stāstam sākties, kāds tam ir efekts un attīstība? Un visbeidzot, kā maisam tiek sasiets gals — kā viss tiek pabeigts.

"Puisēns vārdā Jēzus piedzimst stallī nabadzīgu vecāku ģimenē. Daži gudri vīri uzstājas zinām, ka bērns esot pestītājs. Valsts valdītāji nobīstas no šā pareģojuma un izdod pavēli nonāvēt visus jaundzimušos bērnus. Taču Jēzus vecākiem ar visu bērnu izdodas bēgt. Bērns aug un kļūst par jaunu kareivīgu puisi, kurš, cita starpā, iztīra kādu templi no lētiem niekiem. Jēzus izdara daudzus labus darbus, un daudzi viņam seko līdzī gājienā pa svešzemnieku okupēto valsti. Taču kā pašu zemes priesteri, tā okupācijas vara saskata Jēzū bīstamu nemiernieku. Jēzu sargā viņa piekritēji. Taču kādunakt viens no viņa vīriem — Jūdass — viņu nodod. Jēzus tiek notverts un sist krustā. Tomēr, par spīti jaunā vīrieša nāvei, viņa idejas dzīvo tālāk..."

Projekta prezentācijai jābūt dažu rindu apjomā, taču es uzskatu, ka tam nav jābūt tieši noteiktam skaitu rindu garam, lai tas būtu "pareizs". Svarīgākais, lai tas būtu cik vien iespējams koncentrēts. Koncentrācija palīdz saskatīt stāstā skaidru līniju, bez iedziļināšanās detaļās vai izskaistināšanas ar jaukiem vārdiem.

Projekta prezentācijai arī nav jābūt pamfletam, kurā tiek aprakstīta morāle vai mērķi. Bieži ir diezgan viegli uzrakstīt to, ko gribas pateikt, taču šajā gadījumā tas attiecas tikai uz konkrēto stāstu. Tātad šajās dažās rindās tūrais stāsts tiek precizēts, jo ir ļoti viegli apmānīt pašam sevi un pat nepamanīt, ka tev nemaz īsti nav stāsta, ko stāstīt.

Skaisti vārdi un labi nodomi var daudz ko noslēpt. Var uzrakstīt, piemēram, kaut ko vispārpatīkamam, kā "stāsts ir par kādu jaunu vīrieti, kurš ziedo savu dzīvību, lai uzveiktu ļaunos spēkus". Tas nav konkrēts un piedāvā pārāk daudz iespēju.

Projekta prezentācijas mazmazītiņajā formātā tu vari skaidri saskatīt, vai šajā gadījumā vispār ir runa par stāstu. Protams, tu vari iebilst, ka tavs stāsts ir tik komplicēts, ka to nav iespējams koncentrēt.

Taču vismaz par stāstiem "Kurš uzvarēs?" gribu apgalvot, ka tas ir iespējams. Gandrīz vienmēr bāze projekta prezentācijas izveidei ir pamatkonflikts, un lielākajā daļā gadījumu to tomēr ir iespējams izvilkt gaismā. Vismaz tu pats vari padomāt, kas tev ir pats svarīgākais drāmas attīstībā.

Nevajag baidīties noformulēt savu domu pašam sev skaidrāk. Kā jau sacīts, mākslu ar sažņaugtas dūres palīdzību neviens nerada. Turpretī visu laiku jāpārbauda stāsta noturība.

Ne visiem stāstiem ir skaidri definēts pamatkonflikts — sižeti bieži vien nav pārskatāmi ne saturā, ne struktūrā.

Piemēram, relatīvi komplicētā pamatkonfliktā, kāds ir Jērana Tunstrēma "Ziemassvētku oratorijā", es jau agri izvēlējos galvenokārt koncentrēties uz stāstu par trim paaudzēm un mūziku, kas nomirst kādās krustcelēs. Arī tiem bēdu un nāves gadu desmitiem, jā, paaudzēm, kas paiet, pirms mūzika atkal atdzīvojas.

Bagātīgie Jērana Tunstrēma romāni piedāvā bezgalīgi daudz, un dramatisējumam ir dažādas iespējas. Tieši tāpēc, kamēr vēl neesi pavisam nomaldījies, ir svarīgi atrast pamatlīniju. Svarīgi arī, lai tie cilvēki, ar kuriem kopā taisies strādāt, būtu tavi domubiedri. Par "Ziemassvētku oratorijas" ekranizāciju režisoram Šellam Okem Andersonam (*Kjell-Åke Andersson*) pamatā bija tās pašas domas, kas man.

Konkrētāka filmas "Ziemassvētku oratorija" projekta prezentācija varētu izskatīties šādi:

"Pa ceļam uz kora mēģinājumu Solveiga mirst. Vīram Āronam un dēlam Sidneram zūd pamats zem kājām. Dzīves spēku Sidners smeļas no drauga Splendida. Ārons sarakstās ar jaunu sievieti vārdā Tesa no Jaunzēlandes, taču aizvien vairāk sāk jaukt viņu ar savu mirušo sievu. Sidners sastop gados vecāku sievieti Faniju, kura viņu paved. Ārons dodas uz Jaunzēlandi, lai satiktos ar mīļoto sievu Solveigu, taču, sapratis savu kļūdu, izdara pašnāvību. Fanija dzemdē "savu" bērnu Viktoru, taču neļauj tā tēvam Sidneram satīties ar zēnu. Nervu sabrukuma dēļ Sidners nonāk psihiatriskajā slimnīcā. Kad Sidnera dzīvot-

griba atkal atdzimst, viņš izpilda tēva mīlestības ceļojumu uz Jaunzēlandi, kur viņš uzmeklē Tesu un abi atrod viens otru. Šo stāstu mums vēsta pieaugušais Viktors — tas ir viņš, kurš paceļ zizli un liek atkal atskanēt mūzikai.”

Arī gadījumā, ja gatavojies rakstīt “Ceļojumu”, var būt zināmas priekšrocības projekta prezentācijas noformulēšanā. Domājams, ka šādā gadījumā tas nebūs lineārs formulējums, tā sakot, no sākuma līdz galam, jo “Ceļojuma” izejas punkts parasti ir kāds centrālais motīvs. Jautājuma uzstādījums, kurš izplešas kā aplī ūdenī. Parasti šo punktu, šo kinostāsta atspēriena matraci iespējams precizēt.

Piemēram, kad rakstīju lugu “*La Baracca*” — par dzejnieku Federiko Garsiju Lorku, es visu laiku apzinājos, kas saista šo citādi tik brīvi asociatīvi plūstošo stāstu. Tā bija visur klātesošā nāve. Ne konkrēti, bet starp rindām. “Vai tev tiešām jādzīvo blakus nāvei, lai radītu patiesu mākslu?” — tas bija mans centrālais jautājuma uzstādījums galvenā varoņa cīņā par dzīvību un dzeju. Patiesībā viss centrējās ap šo jautājumu, kaut arī konkrētās epizodes bija bērnības atmiņas vai kaislīgas milas tikšanās reizes.

Ar projekta prezentācijas palīdzību tu piespied pats sevi skaidrāk paraudzīties uz stāstu, vienalga, vai tu raksti “Kurš uzvarēs?” vai arī “Ceļojumu”.

“Kinoizrādes a un z ir scenārijs. Tam jāattīstās raiti un loģiski un jārada spēcīga aizraujošu un interesantu situāciju iespējamība. Bezdarbīgas epizodes vai epizodes, kurām nav tieša sakara ar notiekošā saturu, nevar tikt pieļautas. Epizodes tā saucamajā stundas gabalā, bez teksta, ir skaitā no 50 līdz 75. Vēstulēm u.tml. replikas netiek izrakstītas, izņemot reizes, kad nepieciešams uzsvērt kādu ļoti dramatisku momentu. Nepieredzējis kino rakstnieks darīs gudrāk, ja neiejauksies tajā, kā epizodes tiek sarīkotas detaļās. Viņam jāraksta tikai, ko galvenās personas domā, jūt un dara: epizožu aprakstīšana nav vēlama, katram scenārijam vienmēr jābūt pievienotam īsam saturā kopsavilkumam; jo īsāks tas ir, jo labāk. Rakstnieku kungi tiek

aicināti likt pārrakstīt savus opusus mašīnrakstā, jo manuskripts grūti lasāms..."

No "Kādējādi kinoteātra manuskripts rakstāms", 1914

Sinopse

Padomi no "Kādējādi kinoteātra manuskripts rakstāms", bez šaubām, ir novecojuši, taču vismaz tradicionālās lineārās kinodrāmas sakarā tajos var atrast dažus arī šodien lietojamus patiesības graudus. Turklāt tas diezgan labi apraksta to, ko šodien sauc par **sinopsi**. *"Īss satūra kopsavilkums... jo īsaks, jo labāks."*

Tādad sinopse ir kinostāsta īss kopsavilkums. Noveles un kinoscenārija skices hibrīds. Taču tas aptver ievērojami vairāk nekā projekta prezentācija. Sinopsē tu vari izrādīt darbības līmeni (gan eventuālo pamatkonfliktu, gan blakuskonfliktus), vēstījuma līmeni un personāžus. Šeit būs vieta arī psiholoģiskiem vai citiem saturiskiem skaidrojumiem. Sinopsē tev nav konkrēti jāapraksta atsevišķas epizodes vai to kārtas secība, ko turpretī tu vari darīt tā saucamajā scenārijā bez dialogiem (*treatment*). Nav nepieciešams arī izrakstīt dialogus, kadrus vai scenogrāfiju.

Taču tīri taktiski var būt noderīgi dot kādu vienas epizodes paraugu vai dialogu. Gan lasītāja intereses veicināšanai, gan tāpēc, lai sniegtu "nogaršošanai" filmas noskaņu. Sinopses garums var būt dažāds, taču tai jābūt noveles saspiestajā formā. Pilnmetrāžas filmas gadījumā es mēģinu iekļauties piecās līdz septiņās lapās.

Kādas ir sinopses priekšrocības un kādi ir trūkumi?

Parasti sinopses tiek izmantotas kā pārdošanas arguments. Bieži vien tieši uz sinopses bāzes scenārists vai producers meklē naudu jeb ieinteresētību dažādos fondos, producēšanas sabiedrībās vai televīzijā. Protams, ka dažādajiem finansētājiem būtu jābūt kādam pamatam, pret kuru veidot savu attieksmi. Problēma ir tā, ka sinopse pārāk bieži tiek rakstīta pārlietu agrā stadijā. Daudz agrāk, nekā pabeigta uzkrāšanas fāze, pirms vēl scenārists patiesībā spējies noformulēt,

kas tad īsti tiks stāstīts. Šādos gadījumos es pret sinopsi esmu skeptiski noskaņots, jo tad šī piespiedu sinopse kļūst par konstrukciju un vairāk ekonomisku nekā māksliniecisku jautājumu.

Es pats esmu rakstījis labi artikulētas, taču ne īpaši labi pārdomātas sinopses. Tomēr ar skaistā iesaiņojuma palīdzību man laimējies dabūt naudu scenārija attīstīšanai. Var paveikties, un varbūt pēc tam izdodas piepildīt skaisto iesaiņojumu ar īstu saturu, taču tas var izrādīties ļoti sarežģīts uzdevums un, ja neveicas, tad esi ne tikai piekrāpis citus, bet pirmām kārtām arī pats sevi. Es zinu, jo pats esmu locījies kā uz sauszemes izmesta zivs, saprotot, ka šo sinopsi ir pilnīgi neiespējami attīstīt. Tā izrādījusies vien par glietu konstrukciju bez jebkādas īstas dzīvības.

Es, tāpat kā vēl daudzi citi, uzskatu, ka lielākais darba ieguldījums notiek scenārija procesa sākumā. Es pazīstu pat dažus scenārijus rakstošus cilvēkus, kas vispirms uzraksta **scenārija melnrakstu** un tikai pēc tam sinopsi, ar kuru tie meklē naudu. Ilgs, taču, iespējams, godīgāks ceļš.

Pa istam izstrādāta sinopse, ar kuru tu nepaved jeb nemāni sevi un citus, var nozīmēt vairāku mēnešu darbu un pārdomas. Pavisam laba sinopse var pat nozīmēt, ka puse no darba jau padarīta. Tu esi ielicis stabilus pamatus turpmākajam procesam.

Te būs kādas rūpīgi izstrādātas sinopses piemērs, ko sarakstījis Rikards Hūberts (*Richard Hobert*), gatavojoties filmas "Bēdz, lai dzīvotu!" (1997) scenārija rakstīšanai. Šeit būs sinopses pirmā lapa, un tas ir pirmais skelets filmas sākumam. Kopā šī sinopse ir septiņas lapas gara. Jūs paši varat izlemt, cik lielā mērā šī pamatskice atbilst gatavajai filmai.

"Nule par vecākiem kļuvušais pāris Katija un Miks, sev par lielām šausmām, kļūst liecinieki tam, kā, lai nenonāktu policijas rokās, Katijas istabas biedrene Marija pašā Lūcijas svētku svinību vidū dzīvības briesmās bēg no dzemdību nodaļas.

Tikai pēc tam Katija un viņas vienaudze gados jaunā vecmāte Ingrida atklāj, ka Marija atstājusi gultiņā noslēptu savu bērnu.

Kad Katija palīdz slepeni kopā ar savējo iznest no slimnīcas arī

svešo bērnu, Ingridu aiztur policija un aizved uz nopratināšanu. Viņa tiek turēta aizdomās par to, ka pret samaksu palīdz valsti nelegāli uzturēties kara bēgļiem.

Katija ar abiem bērniem veiksmīgi tiek ārā no slimnīcas.

Pēkšņi izrādās, ka Katija un Mikaela stāv ne tikai ar savējo, bet arī ar vēl vienu, nelegālu bērnu uz rokām. Kā praktiskas, tā traģikomiskas nebūšanas drīz vien padara situāciju neizturamu.

Viņi sazinās ar Ingridu. Taču pēc nopratināšanas policijā viņa tiek novērota un paņemta bērnu pie sevis neuzdrošinās. Tomēr viņai izdevies sagādāt puisēnam nevainojamus viltotus dzimšanas dokumentus, ko izmantot nepieciešamības gadījumā.

Par zēna māti tajos uzdota Katija.

Taču Katija un Mikaela atsakās uz kaut kādu nenoteiktu laiku rūpēties par bērnu. Tā kā Ingrida zina, kur slēpjas puisēna māte Marija, viņi pieprasa iespēju sazināties ar viņu.

Negribīgi un ļoti uzmanīgi Ingrida aizved Mikaelu pie Marijas, kas tagad kopā ar lielāku cilvēku grupu slēpjas zem vienas no pilsētas baznīcām.

Kopīgi viņi izplāno, kā notiks bērna atdošana. Taču negaidot policija, par spīti jaunā mācītāja neprātīgajai pretestībai, baznīcā veic tīrīšanu. Sajukumā Marijai, Ingridai, Mikaelam un diviem bez vecākiem palikušiem pusaudžiem izdodas noslēpties baznīcas iekšienē. No turienes viņi noskatās, kā tiek aizvesti pārējie.”

Īsā sinopse

Laika trūkums ir mūsu ēras lāsts, tāpēc ir izdomāta **īsā sinopse**. Kaut arī scenārijs ir uzrakstīts, šis koncentrētais kopsavilkums tiek izveidots, cita starpā, lai dotu iespēju producentiem un citiem interesentiem ātri izlasīt materiālu. Lai pēc tam, iespējams, izlasītu scenāriju. Īso sinopsi var izmantot arī iespējamās filmēšanas grupas vai aktieru pirmajai iepazīstināšanai ar projektu. Īsā sinopse ir ne vairāk kā vienas lapas garumā.

Šīs lapas uzrakstīšana var izvērsties par īstām mocībām, jo nav

nemaz tik viegli īsi izteikties.

Īsā sinopse varētu izskatīties šāda:

“Katija un Mikaelš dodas uz dzemdību namu, lai laistu pasaulē savu pirmo bērnu. Beidzot viņi spēš sakārtot savas vētrainās attiecības un veidos sev drošu un mierīgu mājas dzīvi. Dzemdību namā Katijas istabas biedrene Marija, kura pēc izcelsmes ir ārzemiece, vēršas pie Katijas, kura palīdz Marijai izskaidroties, kad tai nepietiek vārdu.

Tad pēkšņi un bez brīdinājuma slimnīcā ierodas policija, lai aizvestu Mariju. Iemesls ir neskaidrs, taču Katija saklausa vārdus “terorists” un “nelegāla uzturēšanās”. Marija zibenīgi pieņem lēmumu, izlec pa logu no trešā stāva un, policijas vajāta, aizbēg no slimnīcas.

Marijas bērns, paslēpts zem segas, paliek slimnīcā.

Nu Katijai pienācis brīdis pieņemt savā dzīvē svarīgāko lēmumu. Viņa instinktīvi nojauš, ka kaut kas nav īsti kārtībā, un izlemj slepeni izņest Marijas bērnu no dzemdību nama.

Negaidīti viņai palīgā dodas vecmāte Ingrida.

Tikusi ārā, viņa pārliecina šausmās esošo Mikaelu palīdzēt atrast Mariju un bērna tēvu. Kopā ar Ingridu un Eriku, izbijušu ANO kareivi, viņi sāk meklēt bērna vecākus.

Meklēšanas gaitā Katija un Mikaelš paši tiek izšķirti viens no otra un soli pa solim ievilkti aizvien dziļāk nežēlibas pilnā un nepazīstamā Zviedrijā, tālu prom no sapņa par mierīgu ģimenes dzīvi, kas tikai vēl pirms dažām dienām likās vai ar roku sasniedzama...”

Prezentēt projektu (to pitch)

Šajā sakarībā es gribētu pievērsties jēdzianam “projekta prezentācija”, kas būtībā arī attiecas uz laika trūkuma tēmu. Tev kā scenāristam mutiski, turklāt ļoti īsā laikā jāattēlo savs *story*. Īsi sakot, jāinscenē neliels viena cilvēka šovs apmēram piecu minūšu garumā, lai pārliecinātu producentus un citus, ka tieši tavs stāsts ir tas, kurš jāisteno dzīvē. Vai vismaz jāpiedabū viņi izlasīt to, ko esi uzrakstījis. Šeit liela nozīme ir personiskajam šarmam. Vārdos skopiem vai klusi runājošiem kino vēstītājiem var, maigi sakot, rasties sarežģījumi.

Par spīti manai kritiskajai attieksmei pret šo relatīvi nesen importēto parādību, reizēm arī es varu saskatīt projekta prezentēšanas radošās priekšrocības. Vispirms jau runa ir par sadarbību scenārija tapšanas laikā. Un tā ir priekšrocība, ja tie, ar kuriem tu sadarbojies, stāstā balstās uz to pašu pamatideju, uz kuru tu. Daudzi pārpratumi un pat kašķi ies secen, ja dažos pamatjautājumos visi būs vienisprātis. Vairākkārt man kā dramaturgam iznācis sēdēt starp diviem scenāristiem vai scenāristu un režisoru un diezgan drīz ieraudzīt, ka katrs no viņiem ir ceļā uz kaut ko citu. Pamatos viņi nemaz nav vienisprātis par to, uz kuru pusi kopīgais darbs ved. Viens no veidiem, kā to noskaidrot, ir likt katram no viņiem mutiski man prezentēt projektu. Dažu minūšu laikā lieta kļūst skaidra kā kristāla glāze. Izrādās, ka viņi nav kārtīgi izdiskutējuši centrālo ideju vai arī nav uzdrošinājušies to darīt. Atklāta saruna taču projektā var atklāt pamatpretrunas.

Tātad, mutiski un koncentrēti izstāstot jeb prezentējot savu stāstu, radošā ziņā var būt priekšrocības. Tomēr pastāv risks, ka personiskā šarma un verbālo spēju ietekme ir lielāka nekā patiesajam saturam.

Ja tev tagad dažādu iemeslu dēļ ir jāprezentē projekts, tad te būs daži padomi. Pirmkārt, ir svarīgi, kam tu prezentē un ko tu ar savu prezentāciju gribi sasniegt. Ja saņēmējs ir producentis vai filmu eksperts (Latvijā — LNKC iecelts projektu uzraugs — *Tulk. piez.*), tad tev savs produkts "jāpārdod".

Tev īsi un klausītāja priekšā vizuāli izteiksmīgi jāizritina filma. Bez intrigas — tev jāprot pasniegt arī noskaņa un, iespējams, dažas centrālās filmas epizodes. Lai atdzīvinātu šovu, tu vari sniegt izmēģināšanai arī izviljumus no dialogu sadaļas. Taču svarīgāk ir izveidot dzīvus un interesi rosinošus personāžu aprakstus. Mēģini iekļaut vismaz sava stāsta sākumu, vidu un beigas. Šeit var palīdzēt skaidri iezīmētas rubrikas. Ja bez tā visa tev vēl izdodas spilgti sevi parādīt — kādas īpašas kvalitātes piemīt tieši tev, kas ir tik unikāls gan tevī, gan projektā —, tad var teikt, ka esi veicis pilnīgu piecminūšu izrādi. Un nobeidzot neaizmirsti nosaukt savu priekšlikumu filmas nosaukumam.

Kā tad sagatavoties, iespējams, tev izšķirīgajai tikšanās reizei ar producentu? Vispirms tev pašam sev jānedefinē, kāpēc tu gribi rakstīt šo stāstu. Kāpēc tieši tu esi piemērots šo specifisko varoņu likteņu atainošanai. Tu pat vari pats sev atbildēt uz jautājumiem: kas ir tavs skatītājs un ko tu gribi, lai viņš jūt pēc tava kinostāsta noskatišanās?

Un visbeidzot tu vari vingrināties. Mēģini prezentēt projektu dažiem kritiski noskaņotiem draugiem, kurus, kā tu droši zini, nepavedinās skaistas frāzes.

Scenārijs bez dialogiem (Treatment)

Uzrakstīt tā saucamo **scenāriju bez dialogiem** ir ļoti konkrēts darbs. Tā mērķis ir atvieglot priekšā stāvošo scenārija rakstīšanu. Grūti ir vienkārši piesēsties un taisnā ceļā uzrakstīt labu kinoscenāriju. Savukārt viegli aizmirst kopainu un iestrēgt aizraujošās detaļās. Ar bezdialogu scenārija palīdzību tu vari acumirkīgi sašķirot un salikt kopā visas stāsta sastāvdaļas, kas radušās uzkrāšanas fāzē. Un pat izvītot acīmredzami stāstā neizmantojamo. Šajā darba fāzē tu pat vari apvienot un pastiprināt kā notikumus, tā varoņus.

Tātad ar scenāriju bez dialogiem tu organizē un strukturē savu materiālu. No epizodes uz epizodi, no sākuma līdz beigām tu būvē augšā savu stāstu. Tikai šeit sākas strukturēšanas darbs — tu radi scenārija īso variantu.

Scenārijā bez dialogiem tev tātad nav jāieraksta dialogi vai detaļās jāapraksta epizodes. Tu vari psiholoģiski izskaidrot, kā un kāpēc varoņi reaģē tā, kā tie reaģē. Vēlāk galīgajā scenārija variantā pašas sīki aprakstītās situācijas būs tās, kas atainos šo psiholoģisko notikumu gaitu. Raksti scenāriju bez dialogiem tagadnē, jo lielākā daļa filmu notiek absolūtajā pašreizējā mirklī. Pat ja filmā attēlota pagātne, publikai jājūt, ka viss notiek šeit un tagad, tās acu priekšā.

Lielākā daļa kinematogrāfistu cenšas, lai publika tik aizrautīgi sekotu līdzi, ka pretēji jebkādai loģikai izjustu, ka lode, kas tiek izšauta, to dara tajā pašā acumirkļī, kad publika to redz kinoteātrī.

Un būtu labi, ja pretēji veselajam saprātam publika vēl instinktīvi pieliektos, it kā pistoles šāviens varētu skatītājiem trāpīt. Ja tu gan

scenāriju bez dialogiem, gan vēlāk scenāriju raksti tagadnē, tad tev sasniegt šo publikas klātesamības efektu būs vieglāk.

Būt šeit un tagad kopā ar saviem varoņiem visbiežāk ir mērķis, kas jāsasniedz darba procesā. Tad labākajā gadījumā tu pats vari reizēm tikt notiekošā pārsteigts. Jo viss notiek pašlaik, kamēr tu to stāsti. Taču līdz šim darba procesa posmam vēl kāds brīdis atlicis, jo tev vēl jāuzzina daudz kas, cita starpā — par filmas struktūru un personāžu attīstīšanu.

Pastāv vairāki veidi, kādos izveidot vienkāršu un pārskatāmu scenāriju bez dialogiem. Es pats visu laiku strādāju ar datoru. Sākumā es izskatu pamatīgo uzkrāto materiālu un uzrakstu visas tās skaidrās situācijas, epizodes, kuras es tajā atrodu. Jau šajā darba procesā idejas saplūst kopā un rada jaunas epizodes vai arī padziļina kādas vecās. Pirmajā scenārija bez dialogiem variantā es katrai epizodei pierakstu klāt dažus atšifrējošus atslēgas vārdus, jo ar to palīdzību es uzreiz atpazīstu epizodes saturu. Jācenšas pēc iespējas mazāk izplūst, lai darbs būtu pārskatāms un es pārlietu agri neiegrimtu darbā ar detaļām. Šobrīd svarīgākais — saskatīt stāstā lielos dramatiskos viļņus.

Katru epizodi es ievietoju sava veida "cēlienu sistēmā". Visvienkāršākajā, iedomājamā ar Sākumu, Vidu un Beigām. Tā es izšķiroju epizodi pēc epizodes. Pārdomāju, vai attiecīgā epizode iederētos 1. cēlienā pie Sākuma vai 2. cēlienā pie Vidus, vai arī 3. cēlienā pie Beigām. Man taču ir mans pamatsižets, mana projekta prezentācija jeb kriksis, pēc kura vadīties. Diezgan bieži pats par sevi saprotams, kur katra epizode iederas. Vai arī — ka tā ir nevajadzīga. Ja epizode tomēr tiek ievietota "nepareizā" vietā, tā nav nekāda katastrofa, šis ir pirmais mēģinājums uzaustīt struktūru. Nekas nav aizslēgts, visi ceļi ir iespējami.

Kādā secībā epizodes katrā cēlienā sekos cita citai, es vēl neesmu izlēmis. Tam jādzimst organiski un lēni. Šim procesam jāaizņem tieši tik daudz laika, cik tas aizņem, un jāuzmanās, lai nekas neietu zudumā. Šajā procesā šķietami "slikta ideja" var pēkšņi iemirdzēties vai pastiprināt citu epizodi, ja notiek savstarpēja bagātināšanās.

Kartišu sistēma

Pats par sevi saprotams, ka darba procesa laikā, kas bijis līdz šim, aizvien vairāk esmu sācis domāt par struktūru. Un tagad man jāizmēģina, vai šie plāni būs derīgi. Es sāku izmēģināt dažādus epizožu secību variantus un to, kādas tiem varētu būt sekas. Šajā fāzē es iesaku izmantot nelielas, vienkāršas kartītes. Uzraksti katrai epizodei pa kartītei, minot tikai pamatrubrikas. Pēc tam piekar visas savas epizodes pie lielās, plīkās sienas.

Tagad tu vari pārvietot epizodes, kā vien tu vēlies, un vienlaikus paturēt acu priekšā kopainu. Tu patiešām vari izmēģināt visas idejas. Piemēram, atrast filmai pavisam citu sākumu, nekā biji iedomājies. Tagad tu vari izmēģināt katras epizodes funkciju.

Lai uzrakstītu scenāriju, nav noteikti vispirms jāuzraksta scenārijs bez dialogiem, taču tas var atvieglot darbu un bieži — ietaupīt laiku. Tātad es ierosīnu sava veida izklājumu, kurā var redzēt stāsta attīstību. Kad vēlāk būsī nonācis pie scenārija rakstīšanas, tad vismaz zināsi, kad un kurā brīdī būsī uzsācis jauna ceļa laušanu, un tev nebūs pilnībā jāmaldās kaut kur, no kurienes būs grūti izrāpties. Protī, rakstot atsevišķas epizodes, nav viegli saglabāt gan ritmu, gan kopainu. Tev pilnībā jāiedzīvojas atsevišķu epizožu detaļās un vienlaikus jānotur stāstā virziens. Ir tādi, kas var iztikt bez kartes, taču lielākajai daļai mūsu rodas grūtības, kad kvēlošā un dzīvības pilnā veģetācija pārlietu aizaug brikšņos.

Scenārija bez dialogiem vizuālais izskats jāveido atkarībā no tā, kādā veidā tas tiks izmantots. Tu vari saņemt televīzijas vai kāda producenta pasūtījumu tikai ar izvērsta scenārija bez dialogiem palīdzību. Pasūtītājam "trīments" ir lētāks veids stāsta izmēģināšanai nekā gatavs scenārijs. Arī scenāristam var būt izdevīgi vispirms saņemt pasūtījumu scenārijam bez dialogiem, pirms iesācies laiku aizņemošais un reizēm dārgais scenārija rakstīšanas process. Bez tam tu vari pārbaudīt, vai materiāla patiešām pietiek, un gan tu, gan producenti varat novērtēt, kā veidojas jūsu sadarbība. Labāk jau pašā sākumā iepazīt vienu otru. Bieži var šķist, ka, mutiski runājoties, esat par kādu projektu vienisprātis. Vairākkārt man nācies iesaistīties gadījumos, kad komunikācija īsti nedarbojas.

Izsole

Ļaužu pulcēšanās
pagalmā

Viktors vilcienā

Sidnera vēstule
ziemas ainava

Kaimiņu saruna

"... viens ar šitām
klavierēm"

Mērcu karaliene

viesnīcas virtuve
saplēstas plates

Reiz kāds "biezs" finansētājs pirms scenārija pasūtīšanas man teica: "Tur jābūt spēcīgam ritmam... Tu jau zini, ko es ar to domāju." Es toreiz biju diezgan jauns, nepieredzējis un tā arī neiedrošinājos pajautāt, ko viņš ar to gribēja teikt. Visu scenārija rakstīšanas laiku tas mani nomāca. Ko viņš bija domājis, sakot "spēcīgs ritms"? Vārdi mums katram var nozīmēt ko citu. Šajā projektā būtu lieti noderējis scenārijs bez dialogiem tā vietā, lai, kā tas iznāca, tiktu uzrakstīts apjomīgs scenārijs, kurš tā arī nekad netika īstenots.

Ar scenāriju bez dialogiem kabatā tu kā scenārists vai producers vari meklēt citus interesentus. Ja esi paredzējis, ka scenārijs bez dialogiem tiks izmantots kā pārdošanas arguments, tev tas jāpadara par lasīšanas piedzīvojumu. Tas nenozīmē, ka kaut kas jāzaudē darba procesā. Tu tāpat vari izmēģināt katru epizodi un secību.

"Gabala darbība jānoraksta īsās bildēs tādā secībā, kā rakstnieks to iedomājis uz filmas ekrāna parādīt. Jābūt vislielākais 2 vai 3 galvenām personām, ap kurām tad darbība notiekās, un rakstniekam būtu vienumēr jāraugās, lai vismaz viena persona būtu, kuras liktenim publika ar simpātijām varētu līdzī sekot. Vienkārša un uz priekšu vēsta darbība bez pārlietu daudziem un pārlietu lieliem sāņus lēcieniem...

Noziegumi kā nobendēšana, laupīšana, vekseļu viltošana un tamlīdzīgas lietas nekādā ziņā nedrīkst tikt rādītas, bet gan tikai.. nojaušamas. Darbībai jārisinās mūsu dienās un jānotiek labākā sabiedrībā. Gabali, kas norisinās mazlaužu un zemnieku starpā, netiek pieņemti. Arī ne bruņinieku gabali, gabali iz vēstures vai nacionāli gabali.

Tāpat nav atļauts rakstīt kaut ko zaimojošu par karaliskām personām, priekšniecību, mācītājiem vai virsniekiem. Nihilisms (krieivi), anarķisms un tam līdzīgas lietas nevar tikt izmantotas.

Katrā filmā jābūt kaut kādam iedarbīgam — un galvenais, oriģinālam — trikam.."

No "Kā kino filma rakstāma?". Izdots no Jensa Lochera, 1916

Scenārija tehnika

Pirms ķeries pie scenārija rakstīšanas, tev vajadzētu zināt, kā tu rakstīsi tīri tehniskā ziņā. Taču šajā jautājumā slēpjas daudzas jo daudzas patiesības. Viena daļa uzskata, ka literāri vispār nedrīkst rakstīt. Citi uzskata, ka, piemēram, Ingmara Bergmana "Labā griba" ietver sevī ne tikai labu scenāriju, bet arī daiļliteratūras lasīšanas piedzīvojumu.

Kaut arī patiesību ir daudz, sniegšu šeit dažas no savām atziņām. Nav likumu, kurus nevarētu pārkāpt.

Ir divu dažādu veidu scenāriju formāti.

Amerikāņu scenārija modelis ir šodien visvairāk lietotais gan pilnmetrāžas spēlfilmām, gan televīzijai. Tas nozīmē, ka ir tikai viena sleja pa visu lapu, kurā skaņa, dialogi un epizožu apraksti pārmaiņus seko viens aiz otra.

Otrs formāts ir **divsleju scenārijs**, kas tagad tiek izmantots vairs tikai retos gadījumos. Divsleju scenāriji ir iedalīti kreisajā slejā un labajā slejā. Kreisajā slejā ir vides apraksti, rekvizīti un citi norādījumi, kā arī iespējamie režijas norādījumi. Dialogs atrodas labajā slejā.

Abiem formātiem kopīgais ir nosaukums, kas atrodas pirmās lapas vidū. Tev būtu jāuzdod datums, kura pēc kārtas ir šī versija un vai tas ir tā saucamais scenārijs bez dialogiem vai scenārijs, galīgais scenārijs utt. Arī glītam noformējumam ir svarīga nozīme.

Katra jauna epizode sākas ar **epizodes nosaukumu**. Pirmais, ko tu ieraksti nosaukumā, ir **epizodes numurs**. Visā scenārija garumā tev katrai epizodei jāpiešķir savs numurs. Epizožu numuri iet secībā viens aiz otra, sākot no ievadepizodes. Šī numerācija atvieglo vēlākas diskusijas scenārija sakarā. Bieži epizodes numurs tiek izmantots sarunā, piemēram, ar režisoru. Par to, vai šī vai cita epizode jāsvītiro, jāpārceļ uz citu vietu, jāapvieno ar citu epizodi utt. Šādās reizēm intensīvās sarunās svarīgi, lai epizožu numuri saskanētu, citādi būs pilnīgs haoss.

Pēc tam, kad būsi uzdevis epizodes numuru, tev jāuzraksta, vai vide, kurā notiek šī epizode, ir EXT vai INT — ar lielajiem burtiem. Ar to apzīmē, vai epizode notiek iekšā vai ārā. INT nozīmē iekšā,

interjers. EXT nozīmē ārā, **eksterjers.**

INT/EXT jāuzdod, ja attēlā būs gan iekšskati, gan ārskati. Tas var būt gadījumos, kad, piemēram, filmas varoņi brauc automašīnā un tu gribi, lai publika varētu redzēt to, kas notiek ārā, vienlaikus tam, kad kaut kas notiek arī iekšā.

Ļoti tipisks EXT/INT piemērs ir, kad kāds ieiet veikalā, bet kame-
ra paliek ārpusē un "lūr" iekšā pa logu.

Virsrakstos tu ieraksti arī DIENU, NAKTI, RĪTU. Laika norādēs tev nav jāniansē. To tu vari darīt tekošā tekstā, epizožu aprakstā.

Tāpat virsrakstā tev jāieraksta vieta, vide, kurā darbība notiek. Var īsi un vienkārši uzrakstīt SILTUMNĪCA vai ZIEMAS AINAVA, vienmēr ar lielajiem burtiem. Var būt arī kaut kas precīzāks, kā: MĀJĀS PIE FANIJAS vai FANIJAS AUTOMOBILĪ.

Kaut arī tu ieraksti visu šo informāciju rubrikā, tu nevari būt pilnīgi drošs, ka tā tiks izlasīta. Daudzi, arī es, bieži lasot scenāriju, epizožu rubrikām lec pāri. Tāpēc tev vienmēr būtu jāsāk attiecīgā epizode ar nelielu vides un laika aprakstu, varbūt pat norādot epizodes noskaņu, piemēram, nedaudz aprakstot gaismas un skaņas stāvokli. Scenārijā mainās epizožu apraksti, dialogi, skaņas efekti un, iespējams, mūzika.

Epizodes apraksts visbiežāk var būt šādā secībā un ietvert:

1. Vidi, tas ir, kā te izskatās. Iespējams — diennakts laiku un noskaņu.
2. Kas piedalās. Kad tu tekstā piemin personāžu pirmo reizi, to vajadzētu rakstīt ar lielajiem burtiem.
3. Īsi par pamatsituāciju epizodē. Scenārija vidū, kur stāsts "jau rullē", tas reti kad nepieciešams, jo nākamā epizode parasti ir loģiska iepriekšējās sekotāja.

Katra jauna epizode sākas jaunā lapā. Šim likumam gan ir izņēmumi. Tā saucamajā pārdošanas scenārijā, tas ir, scenārijā, kurš domāts, lai iekvēlinātu interesentus, var būt svarīgi uzturēt kontinuitāti. Padarīt stāsta ritmu un sajūtu skaidrāku. Beidzamajā uzņemšanas scenārijā

katrai epizodei vienmēr ir sava lapa.

Amerikāņu modeli **dialogs** un personāžu vārdi tiek rakstīti pa vidu un ar lielajiem burtiem.

Arī divsleju scenārijā vārdam jābūt rakstītam virs replikām ar lielajiem burtiem, bet scenārija lapas labajā pusē. Svarīgi, lai dialogs ievērojami atšķirtos no pārējā teksta.

Ja ir kādas norādes par repliku, piemēram, ja tā būtu jāizčukst vai jāizk dziedz, tās jāieraksta iekavās blakus personāža vārdam.

Personiski es neesmu daudzvārdīgs epizožu norādījumos, jo, tāpat kā citi scenāristi, cenšos, lai katra lapa atbilstu aptuveni vienai minūtei filmā. Tas ir veids, kādā sajust filmu kopumā un ritmu starp attēlu, skaņas efektiem, dialogiem un mūziku. Tas viss tiek rakstīts pamīšus, kā upe, tā, lai viss "būtu turpat atrodams". Tas ir pirmām kārtām epizodes apraksts, reizēm mūzika, skaņa un dialogs. Tad atkal epizodes apraksts, un tā tālāk. Šis rakstīšanas veids atvieglo "šeit un tagad" sajūtas rašanos, viss notiek paralēli kā īstajā dzīvē, tā kino.

Te būs viena scenārija lapa no filmas "Mednieki" (1996). Tā ir stāsta sākumdaļa. Eriks grib zināt, kā klājas Eilertam, Tommem un citiem vecajiem cīņu biedriem, kamēr Leifs labprātāk runā par rotaļu vilcieniņu un citām bērniības atmiņām.

EXT — PAGALMS — VAKARS

Pagalma vidū kuras ugunskurs. Eriks un Leifs piemet ugunij dažus vecus krēslus un virtuves skapīti. Leifs, noraugoties ugunī, izskatās apmierināts. Viņiem visapkārt stāv kastes ar vecām mantām. Cita starpā - arī kaste ar tēva vecajām drēbēm. Virspusē guļ cepure.

LEIFS

Vells, cik patīkami atbrīvoties no visiem vecajiem krāmiem!

Klausies, ja mēs pārkrāšosim fasādi, vai pie reizes nevajadzētu uzlikt būdai jaunu jumtu?

Eriks izceļ no kastes vecu, nobružātu lācīti.

LEIFS

Met to prom! Ko teiksi, bračiņ?

Eriks iemet lācīti ugunī. Leifs sāk rakņāties pa kasti. Iemet ugunī vēl dažas vecas rotaļlietas.

ERIKS

Es iedomājos... Eilerts un Tomme, un tie citi. No kā viņi dzīvo?

LEIFS

Eilerts mācās pārkvalificēšanās kursos par metinātāju. Tommem ir slimības lapa muguras dēļ.

Leifs izņem no kastes koka vilcieniņu.

LEIFS (turp.)

Paskat, kas te. Šito tu man uztaisīji... Vai atceries? Vells, ku' es biju priecīgs! Paskaties.

Leifs paceļ vilcieniņu un rāda Erikam. Eriks paņem vilcienu.

LEIFS

Padomā, ja fāters mūs redzētu šitā stāvam un kurinām. Viņš aizdusmām uzsprāgtu. Nekad nedrīkstēja izņemt ne malkas pagali no krāvuma, kaut arī tas bija pilns līdz pašai augšai. Atceries, ko viņš sacīja?

Eriks pamāj. Abi saskatās. Iesmejas un unisonā saka:

ERIKS/LEIFS

"Tas var noderēt, ja kādreiz kļūs pa RIKTĪGAM auksts."

Kā scenārists tu neradi literatūru. Tas, ko esi uzrakstījis, ir jāattēlo kadros, kustībā, dialogā utt. Scenārijs var būt skarbs, gandrīz bez

elpas, un tomēr tajā var būt labas filmas skice. Scenārijs ir kā mūziķiem partitūra. Visi — režisors, producents, operators, mākslinieks, grimētājs un vēl citi — lasa scenāriju, ņemot par pamatu savus specifiskos darba uzdevumus. Tātad scenārijs ir darba materiāls daudzām profesijām un to atsevišķajiem mākslinieciskajiem procesiem.

Scenārijam jābūt pēc iespējas konkrētākam, kaut arī tam piemistu spēcīgas literāras kvalitātes.

Savos kursos es mēdzu veikt nelielu vingrinājumu. Kursantiem jāattēlo gājiens uz kādu māju, iekšā pa durvīm līdz istabai, kurā stāv kumode. Vienā no atvilktnēm ir lādīte. Kas atrodas lādītē?

Neizmantojot abstraktus vai uz sajūtām bāzētus izteicienus, kursantiem jāataino šis gājiens ar attēla, skaņas un gaismas palīdzību. Šķiet, ka tas varētu būt relatīvi vienkārši, taču daudzi labprātāk ieraksta epizodē sajūtas nekā skaidrus kadrus un situācijas. Daudzi nevar izvairīties no varoņu domu un izjūtu aprakstīšanas un tāpēc iedomājas, ka tās ir atainotas. Ka tas ir konkrēti mākslinieciski izpausts. Īsi sakot, viņi apmāna paši sevi. Varoņu domas jāzsaka ar reakciju, darbību, attēlu, scenogrāfiju, gaismu un citu kino izteiksmes līdzekļu palīdzību. Vai arī tām vienā vai otrā veidā jātiek izteiktām tiešā tekstā.

Balstoties uz šo “mājas vingrinājumu”, var diskutēt, kas būtu jāieraksta scenārijā. Piemēram, tev nav īpaši daudzvārdīgi jāapraksta māja. Pietiek, ja pieminēsi, vai tas ir daudzdzīvokļu īres nams vai villa, moderna vai veca. Protams, ja saistībā ar to nav nekā īpaša, kas, teiksim, raksturotu varoņus vai piedotu stāstam kaut ko tik nozīmīgu kā noskaņu. Reizēm ir nepieciešams pavisam maz, lai radītu ziņkāri vai gaisotni. Varbūt ārdurvis ir mazliet iešķības un čīkst. Ar to var pietikt, lai publikā ierosinātu pārdomas.

Principā tu vari doties uz māju kopā ar savu varoni, ņemot vērā, ka scenārijs tiek rakstīts tagadnes formā, resp., šobrīd, nevis tiek atstāstīts.

Viss notiek tajā pašā mirklī, kad tu to raksti. Šī doma atvieglo vismaz manu klātesamības izjūtu, scenāriju rakstot. Labākajā gadījumā

notikumam gaita var pārsteigt mani pašu.

Lai izrēķinātu, vai viena lapa atbilst vienai minūtei, tu vienkārši šo lapu "izspēlē". Tu iztēlojies, kas notiek, un skaļi izrunā replikas (neizmirstot ieturēt arī pauzes).

Uzņem laiku ar hronometru. Tas nemaz nav tik vienkārši! Taču tas var dot tev nojausmu par tava kinostāsta ritmu un laiku.

Tehniskie apraksti scenārijā bieži liek stāstam nogrimt kameras leņķu, piebraucienu, tuvplānu, transfokatoru utt. biežoknī. Es tikai ļoti retos gadījumos ierakstu šāda tipa informāciju. Iespējams, gadījumos, ja epizodē katrā ziņā nepieciešams tuvplāns. Taču tu vari "izmānīt" tuvplānu ar epizožu aprakstu palīdzību, piemēram, paredzot varonim mazu, tikko ievērojamu smaidu. Lai to parādītu, režisoram un operatoram tas būs jāataino ar kaut kāda veida ciešu tuvplānu.

9. EPIZODE: INT, ZIEMAS DIENA, MĀJĀS — ATMIŅU SKATS

("Bērnišķīga" klavieru klimpināšana. Viens taustiņš pēc otra.)

Lielas, neveiklas rokas, kas krampjaini cenšas sameklēt pareizos taustiņus. Parādās droša sievietes roka un palīdz neveiklajiem pirkstiem sameklēt pareizos taustiņus.

(Taustiņš pēc taustiņa: "Dedzi, mazo zvaigznīt".)

SOLVEIGA (A. k., aiz kadra)

Pam, pam... pam, pam...

Ārona pirksti neveikli piezemējas starp diviem taustiņiem.

ĀRONS (A. k.)

Pirksti negrib!

Pie klavierēm sēž Ārons un Solveiga. Istaba ir putekļaina, pašā Ziemassvētku tīrīšanas karstumā. Uz grīdas stāv spainis. Sidners un Eva Lisa rotā eglīti, viņiem visapkārt atvērtas kastes. Logā karājas Ziemassvētku zvaigzne. Krīt sniegs.

SOLVEIGA

"Mirdzi, mazo zvaigznīt, tur, kā vēlētos es zināt, kur tu slēpies..."
Dzirdi, ko spēj tavas rokas. Dziedi līdz! "Tāla tu vilini manu skatienu..."

ĀRONS (rūcošā balsī)

"Kā dimants debesīs. Tiklīdz jaukā saule riet, tu iznāc priekšā un uzsmaidi..."

SOLVEIGA

Eva Lisa un Sidner! Paklausieties, kā tētis māc!

IZSOLES VĪRS (Tuvu. A. k., skarbi)

Paej malā, puika! Tu stāvi ceļā.

Šajā isajā epizodē no "Ziemassvētku oratorijas" atrodams piemērs, kā var iekļaut tuvplānu, aprakstot rokas, kas vadā pirkstus pa klavieru taustiņiem. Tikai lapas vidū tiek aprakstīts kopplāns: "Pie klavierēm sēž Ārons un Solveiga." Tikai tad var redzēt apkārtējo vidi un varoņus. Tātad scenārijs tiek rakstīts tā, kā tu gribi, lai filma izskatītos. Taču nevis ar tehniskiem skaidrojumiem, bet gan ar vārdisku situācijas ataiņojumu, kas var tikt pārvērsts attēlā, skaņā, gaismā u.c.

Reizēm tu esi spiests sniegt skaidrus "tehniskus" komentārus, kā, piemēram, ja filmas varonis saka: "Es tevi milu," — bet domā tieši otrādi. Tad varbūt tev iekavās jāieraksta: (ienīstu).

Ja tu scenārijā gribēsi uzdot visas tehniskās detaļas un nianšes, tas var izvērsties par iztirzājumu vairāku simtu lappušu garumā. Tas var būt noderīgi, taču domājams, ka lielākajai daļai, strādājot pēc šāda scenārija, aprūktu elpas.

Scenārijs ir nozīmīga melnbalta skice. Par gaismas uzstādīšanu tajā jā rūpējas režisoram, operatoram, aktieriem, skaņu režisoram un daudziem, daudziem citiem.

Daži praktiski padomi par rakstīšanas procesu un par rakstīšanu datorā

Rakstīšanas procesā tev var palīdzēt galīgā mērķa un posmu mērķu uzstādīšana. Piemēram, ka tu uzraksti trīs scenārija lapas dienā un ka scenārija pirmajam variantam jābūt gatavam 6. jūnijā plkst. 12.00. Man ļoti palīdz precīza laika noteikšana, jo tad es nevaru apmānīt pats sevi. Protams, ka bieži vien es neieklājos laikā, taču starpība ir ne lielāka kā dažas nedēļas. Es, protams, apzinos, ka šie padomi nebūt neder visiem, taču, ja tu apņemies uzrakstīt trīs lapas dienā, tad pirmā pilnmetrāžas filmas scenārija varianta uzrakstīšana tev aizņems 30 līdz 40 dienu. Tu vari arī padeldēt sēžamvietas taukus, strādājot dienu un nakti un paātrinot "produkcijas takti".

Ja rakstīšanas laikā rodas grūtības, tad ir viegli pārmesties uz citām idejām. Mēģini no tā izvairīties. Parasti tas rada tikai apjukumu un nekas īsti netiek padarīts. Un negaidi iedvesmu. Sēdies klāt! Es zinu, ka tagad pārspilēju. Taču lielākajai daļai no mums rakstīšanā ir svarīgi saglabāt regularitāti. Lielākajai daļai no mums ir grūti dažu iedvesmas stundu laikā tikt galā ar 120 lapu garu scenāriju.

Kad esi uzrakstījis savu pirmo scenāriju, ļauj dažiem cilvēkiem, kurus tu uzskati par godīgiem, to izlasīt. Tas var būt grūti. Pirmkārt jau, cilvēki būs pārāk miļi. Otrkārt, ir tikai nedaudzi, kas tiešām māc lasīt kinoscenāriju. Salīdzinājumā ar daiļliteratūru nepieredzējušam lasītājam tas var šķist ļoti trūcīgs. Viņi vienkārši neprātis izlasīt filmas partitūru. Treškārt, tie, kuri ir pieredzējuši scenāriju lasītāji, parasti ir ļoti aizņemti. Labi, ceru, ka kaut kādā veidā tu atradīsi savus kritiskos un uzmanīgos lasītājus. Kad pēc tam saņemsi kritiku, uzklausi to un neaizstāvē. Tāpat arī nesteidzies pieņemt kādu lēmumu, katrā ziņā ne tūlīt un ne uz vietas. Ej mājās un domā. Izmanto to laiku, kas tev nepieciešams. Ir ļoti viegli, diskutējot par scenāriju, aizmirst, ko tu patiesībā esi gribējis izstāstīt. Kritika var būt pamatota, taču iespējams, ka tā nav atradusi tieši "vājo punktu". Reiz, kad es strādāju par montāžas režisoru, kāds televīzijas producents gribēja, lai pārmontēju kādu epizodi, kas, viņaprāt, nepavisam neiedarbojās. Es uzskatīju, ka epizode ir laba, taču izlēmu patīt filmu atpakaļ un vēlreiz noskatīties

epizodes, kas nāk pirms tās. Un tajās es atradu trūkumus. Pārmontēju tās. Kad vēlāk atnāca televīzijas producents, viņam šķita, ka "sliktā epizode" nu bija kļuvusi pavisam laba, kaut arī nebiju tai pat pieskāries. Es viņam to arī nekad nepateicu, taču pats iemācījos ko svarīgu. Uzklausi kritiku, taču nesteidzies vienmēr darīt tā, kā iesaka citi.

Scenārija rakstīšanai datorā ir priekšrocības. Pirmām kārtām tu vari bez grūtībām izmēģināt jaunas idejas. Tu vari mainīt tekstus vietām uz priekšu un atpakaļ. Ir viegli strādāt arī ar vairākiem dokumentiem vienlaikus. Tu vari, piemēram, pāriet atpakaļ un paskatīties kādu vecu scenāriju. Rakstot datorā, tu iegūsti veiklu un efektīvu pārvietošanās brīvību. Bez tam tu vari izmantot pareizrakstības kļūdu labošanas programmu. Taču pastāv arī briesmu faktors. Iespējams, ka tu, piemēram, nekad nepārraksti savu scenāriju no pirmās lapas līdz beigām. Tu tikai ieraksti, maini vietām un dzēs epizodes. Sods var būt tāds, ka tu neizjutīsi kontinuitāti. Un tas savukārt var ietekmēt stāsta ritmu un toni. Taču, ja tu savu scenāriju nepārraksti, var tikt bojāta arī filmas varoņu iekšējā dzīve un stāsta loģika.

Datorā rakstīts scenārijs var viegli izrādīties pārāk garš. Tāpēc visu laiku izdrukā un lasi no papīra. Un visbeidzot — ir vesela jūra datorprogrammu, kas var "palīdzēt" tev uzrakstīt scenāriju. Ir, piemēram, tāds ideju ģenerators, kurš uzdod jautājumus un atbild, un sniedz asociācijas, lai padarītu stāstu tev pašam skaidrāku. Ir pat tādas programmas, kas ierosina darbības un personāžus tavam stāstam. Šādas palīgīdzekļus laba scenārija radīšanai es nekādi nevaru ieteikt.

Tehnikas jomā notiek daudz kas. Rakstītā forma, vismaz pagaidām, ir nepieciešamība, lai tavs scenārijs būtu pieejams citiem. Taču arī šajā punktā tehnika, domājams, mainīs scenārista pašreizējo realitāti.

Nav mazsvarīgi, kā tu raksti scenāriju arī tiri formālā ziņā. Taču tagad, kad tava stāsta struktūra jau sākusi veidoties, varam sākt izmantot arī to vairāk nekā divtūkstoš gadu veco zinātni, ko sauc par dramaturģiju.

Divpadsmit vārdu un četrdesmit sekunžu

Iespējams, ka kinoscenāriji tiek rakstīti tieši tikpat dažādos veidos kā romānu manuskripti, atkarībā no rakstnieka. Tātad — atkarībā no tā. Likumu nav. Tomēr viena atšķirība no romāna ir: kāds — un parasti tas ir režisors, kurš nav scenārists, — tulkos scenārijā rakstīto pirms tā nonākšanas pie skatītāja. Tas nav tik vienkārši kā pateikt: par spīti visam, tas bija Cyrancau, kas sarakstīja dzejoli. Mums ir arī tulkotājs. "Taisni tā" reti ir "taisni tā". Nekādi dzejoļu lasījumi. Ne tikai.

Kinoscenārijam jābūt skaidram, pedagoģiski skaidram, arī suģestīvam.

Vēlāk tas rada grūtības. Pedagoģiskā prasība runā par skaidrību, suģestīvā — par daudznozīmību.

Katrai atsevišķai filmas epizodei ir šīs dubultprasības; tā norisinās šo rāmju ietvaros. Katra epizode ir arī daļa no viena veseluma; var būt 150 epizožu secībā, kuras likne, kulminācija un atvēziens kā kopums noteiks filmas kvalitāti.

Es tagad nerunāju par lielo likni, to, kuru tik grūti radīt, bet gan aprobežojos ar mazumu. Katra epizode tā, kā tā aprakstīta scenārijā, neieklāujas tikai šajā lielajā stāsta liknē vien, sastāvošā no kopā savirknētām epizodēm. Tā satur sevī arī mazu iekšēju likni: nebūs ceļa gabals transportam, nebūs bez spēcīga iekšēja dzinuļa, dzīvos, varēs tikt izcelta ārā un uzlūkota kā ļoti mazs teātra gabals pats par sevi.

Šim ļoti koncentrētajam teātra gabaliņam tomēr arī būtu jādod gan rāmji, gan brīvība. Jābūt pedagoģiski skaidram un — tomēr! — jādod režisoram vieta tulkošanai.

Lielā likne — šie epizožu simti, secība — tas ir šis grūtais. Taču mazā liknīte, attiecība starp skaidrību un suģestiju arī nav nekāda vieglā.

Tātad: daži vārdi par mazo likni.

Nemšu kādu piemēru, kādu epizodi, kuru uzrakstīju televīzijas seriālam "Strindbergs. Dzīve". Tā ir īsa. Strindbergs ir Parīzē. Laulība ar Frīdu Ūlu ir izjukšanas stadijā. Kā ies tālāk? Kā atainot konfliktu, spriedzi, cīņu par varu un atrisinājumu?

Scenārijā kopumā šī epizode izskatās šādi:

“Dzelzceļa stacija.

Viņš atvadās no Frīdas. Viņa vaicā:

— Vai vēl redzēsimes?

Signāls.”

Es neko nesaku par epizodes kvalitāti. Laba tā ir vai slikta. Taču tā ar piemēru kaut ko pierāda. Tā nenodarbojas ar muļķībām, kā labā vai kreisā sleja, ext., diena, vai ar tēlotu precizitāti kā kameras leņķi. Tā neizliekas esam par epizodi uzņemšanas scenārijā, jo ar uzņemšanas scenārija uzrakstīšanu tīri labi var tikt galā sekretārs, kam nav nekāda sakara ar filmas māksliniecisko kvalitāti. Cik gan daudzi režisori domājas rakstām scenāriju, darot sekretārdarbu! Bet šī ļoti īsā epizode, divpadsmit vārdu, tā norāda vietu, dzelzceļa staciju, varbūt “Gare du Nord”. Frīda ir tā, kas vaicā; un viņš neatbild, jo abi zina atbildi, kas ir “nē”. Tā ir viņa, kas vaicā, un viņš, kas grib tikt no viņas vaļā, klusē. Kā tas notiek? Vilciens dod signālu. Viņa pazūd no viņa dzīves.

Viss ir pateikts — cik tas filmā varētu būt? Četrdesmit sekunžu. Ko izsaka aktieru sejas? Tā ir viņu darišana. Plašs plāns, tuoplāns, lokomotīve kadrā, asaras, kadru mainība vai viens vienīgs kopplāns? Par to visu atbild režisors. Vēls vakars vai rīta saule? Režisora darišana. Ir rāmji. Un brīvība.

PĒRS ŪLOVS ENKVISTS (*Per Olov Enquist*), rakstnieks

4. Dramaturģija

Zināšanas ir mugurkaula smadzenēs

“Lai ar panākumiem rakstītu kino, vēlams, lai aprakstītais būtu pamatīgi koncentrēts un dramatiskas dzīvības pilns. Filmai visupirms nepieciešama darbība un ātrums. Nekādas gari stieptas daļas, nekādi mirušie punkti. Lai filma būtu laba, katras epizodes uzdevums ir virzīt darbību uz priekšu.”

NO “FILMKONSTEN”, 1919

Dramaturģija ir vispirms struktūras jautājums. Kā epizodes saspēlēsies, dzims un izgaisīs. Kā vislabāk no atsevišķām sastāvdaļām radīt kopainu, kas saskanēs ar autora māksliniecisko gribu. Taču arī — kāda veida komunikāciju ar publiku autors vēlas sasniegt. Filmas dramaturģija nosaka attieksmi pret publiku, par ko es izteikšos nākamajā nodaļā.

Struktūras veidojumā atrodas personāžu ārējais, arī iekšējais ceļojums. Ar tā palīdzību sadarbosies darbības līmenis un vēstījuma līmenis, un tie kopīgi veidos vienotu veselumu, stāstāmā “jēgu”.

Nākamajās apakšnodaļās es gribētu iziet cauri gan klasiskajai dramaturģijai, kas ir pamatā “Kurš uzvarēs?”, tā sakot, tradicionālajai drāmai, gan arī “Ceļojuma” dažādajiem strukturālajiem paplašinājumiem, cita starpā, episkās un liriskās filmas uzbūvei. Neviena no šīm struktūrām nav labāka vai sliktāka par otru. Abām ir savas pašas par sevi saprotamas tiesības pret stāstāmo stāstu. Bez tam daudzas filmas ir ar jauktām formām, šķērsapaugļotas.

Ir dzirdēti apgalvojumi, ka dramaturģija veidojot tikai divus procentus no scenārija darba. Nevaru gan pateikt, vai šāds procentu apjoms ir pareizs vai ne, taču neapšaubāmi ir skaidrs, ka dzīvu, labu scenāriju ar dramaturģijas likumu grāmatu padusē neuzrakstīsi. Un tomēr, ja arī tā būtu, ka dramaturģija veido tikai divus darba procentus, tad tev tā ir jāpārzina.

Daudz ko tu, tāpat kā mēs visi, esi saņēmis par brīvu. Klasiskā dramaturģija lielākajā daļā no mums sēž jau kopš bērna kājas, ieņemta reizē ar pirmo mums izstāstīto pasaku. Kamēr, piemēram, liriski asociatīvais stāstījums bieži nācis pie mums sapņos. Zināšanas sēž mugurkaula smadzenēs, ja vien mēs iemācāmies par tām parūpēties.

Reizēm es gudroju, no kā tad sastāv pārējie deviņdesmit astoņi procenti, ja dramaturģija veido vien divus. Zināšanas par kino tehniku un stāstīšanas paņēmieniem, protams, netraucē. No pieredzes zinu, ka viena liela daļa ir tīra neatlaidība, spītība un mulķa dūša, kas rada tevī spēju atkal un atkal pārrakstīt kādu scenāriju. Taču, lai ar neatlaidību pietiktu, ir nepieciešams arī personisks dzinulis, spēcīga griba stāstīt. Un, kā jau es agrāk minēju, jāuzdrošinās palaist ganos pašcenzūru. Un visbeidzot nāk tas grūti analizējamais talants. Tomēr lielāko daļu no šiem punktiem ir iespējams ieviecināt jeb iemācīt.

Savā ziņā dramaturģija ir viskonkrētākā scenārija rakstīšanas procesa sastāvdaļa. Tās ir lielākoties tehniskas un pārskatāmas zināšanas. Varbūt tieši tāpēc pēdējo divdesmit gadu laikā visās Ziemeļvalstīs ir rīkoti dažāda veida dramaturģijas kursi.

Īsāk sakot, tās ir visvieglāk iemācāmās zināšanas. Problēma gan tāda, ka zināšanas par dramaturģiju viegli var kļūt par absolūtu doktrīnu, vienpusīgu mācību, kas ierobežo spēju atrast citus risinājumus.

Visi likumi, ko mēs, cilvēki, mēģinām noformulēt, vienmēr var ierobežot skatienu un iespējas. Un tomēr tev kā scenāristam jāpārzina visi amata aspekti. Taču kļūšana par labu amata meistarību nebūt nenozīmē, ka noteikti jāzaudē sava kreativitāte jeb iespējamā ģenialitāte. Ja tā būtu tik viegli iznīcināma un apdraudēta, tad īpašas jēgas tai nemaz nebūtu.

Klasiskās dramaturģijas vēsture

Kā sauksies šīs zināšanas? Klasiskā, anglosakšu, tradicionālā vai amerikāņu dramaturģija? Skaidrs, ka šīs zināšanas sāka veidoties jau antīkajos laikos. Tāpēc apšaubu, vai tās varētu saukties par amerikāņu dramaturģiju. Jau ilgi pirms mūsu laika skaitīšanas sistēmas Aristotelis

(384–322 pr. Kr.) noformulēja trīscēlienu struktūru. “Pilnīgs ir tas, kam ir sākums, vidus un beigas. Sākums ir tas, kuram nav jāseko kaut kam, bet pēc kura dabiskā kārtā seko kaut kas. Beigas ir tās, kuras dabiski seko kaut kam. Vai nu aiz nepieciešamības, vai aiz ticamības — un pēc kurām nekas vairs neseko. Un visbeidzot vidus ir tas, kurš gan seko kaut kam un pēc kura kaut kas seko.” Citiem vārdiem sakot, vienam veselumam jāietver sevī sākums, vidus un beigas.

Jau Aristoteļa laikā tika stingri nolemts, ka tradicionālā drāma ir darbība. Un ka darbības dažādajiem momentiem jāietiek iekšā un jāizriet ārā vienam no otra, kā zobratiem jāsaķeras vienam ar otru un aiz nepieciešamības jārada vienota kustība. Sastāvdaļas ir neiespējami mainīt vietām vai izņemt ārā, jo tad sagāztos visa būve. Tādējādi tas, kurš nav pelnījis kustību un veselumu, darbībā nemaz nepiedalās. Aristotelis uzskatīja, ka svarīgākais ir “notikumu secības kompozīcija, jo traģēdija neattēlo cilvēkus, bet gan darbību”. Tātad bez darbības, intrigas nekāda drāma nevar rasties.

Aristotelim bija sešas prasības pret to, kam būtu jābūt antīkās traģēdijas saturā. Tās ir iedalītas šādā rangu secībā: darbība, personāži, domas saturs, skaista valoda, mūzika un skatuviskais iekārtojums. Prasības, kas nedaudz korigētā veidā tikpat labi varētu tikt uzstādītas mūsdienu kinomākslai. Aristotelis tomēr personāžus lika otrajā vietā. Dabiski, ka darbība, intriga ir tā, kas visbiežāk “velk visu vezumu”. Taču mūsdienās mēs uzskatām darbību, personāžus un domas saturu par līdzvērtīgiem elementiem. Šā līdzsvara sasniegšana gan var izrādīties par grūtu uzdevumu. Bez tam ir ļoti daudz filmu, kas ir tik vien kā intrigas nesējas.

Aristotelis aprakstīja drāmas “attīrošo funkciju”. Iespējams, viņš ar to domāja, ka skatītāji pēc izrādes var doties mājās ar tīrām sirdīm, guvuši atbildes vismaz uz lugā uzstādītajiem jautājumiem.

Aristotelis ir interpretējams. Jau kopš antīkajiem laikiem vēlme radīt absolūtas dogmas drāmas jomā vienmēr ir bijusi liela. Un vienmēr ir pastāvējušas teorētiskas debātes par drāmu, tāpat kā attiecīgs principiālu tulkotāju daudzums. Likumi, kā, piemēram, tas, ka lugām jātop izspēlētām lielākais viena saules apgrieziena ietvaros

vai jānotiek vienā un tajā pašā vietā, kaut arī skolotājs Aristotelis saglabātajos rakstos rakstījis tikai par darbības vienotību.

Melodrāma

Kas vēl ir tāds, kas ietekmējis filmas strukturālo uzbūvi? Bez klasiskās dramaturģijas moderno kinomākslu ietekmējusi arī teātra melodrāma.

Šis ārkārtīgi populārais izklaides teātris radās 19. gs. sākumdaļā. Visvairāk Francijā, ASV, Itālijā un arī vienā Anglijas daļā tas kļuva par "tautas teātri". Tas bija teātris ar jūtām pārpilnu un dramatisku darbību. Dialogs bija vajadzīgs tikai tāpēc, lai virzītu darbību uz priekšu. Šajā "musketieru drāmā" svarīgas bija lielās jūtas, kā histērija, kaislība, tīrs vājprāts, greizsirdība, pašnāvība utt. Vēl bez vētrainajām jūtu izpausmēm bija arī spekulatīvas intrigas, bieži ar masu publikai piemērotiem spēcīgiem efektiem. Sižetā visbiežāk bija atainota tikumība, kas bija ļauno spēku apdraudēta, taču pēdējā brīdī labais uzvarēja.

Drāmas idejas saturs nāca no puritāniski mietpilsoniskajiem uzskatiem par morāli. Gandrīz vienmēr bija strīds starp labo un ļauno, tas ir, starp varoni un blēdi. Melnbalta pasaule, kas bija ļoti pārskatāma. Varonis jeb varone parasti bija godīguma un labestības iemiesojums, reizēm ar dažām "sīkām ikdienišķām vajībām", lai publikai būtu vieglāk identificēties ar galvenajiem varoņiem.

Aizraujošā intriga bija spēkā no "grauda līdz klaipam" un pieauga uz kaislīgu attiecību nokārtošanas rēķina labā un ļaunā starpā. Drāmas kāpinājuma laikā radās negaidīti pagrieziena punkti, kuros kaut kas tika atklāts vai kļuva atpazīstams, un tad darbība daļēji ieguva jaunu virzienu. Citi pārtraukumī drāmā parasti bija komiskie iespraudumi. Mūzikai, tāpat arī skaņu efektiem vajadzēja būt "jūtas spēcinošiem". 19. gadsimtā attīstījās melodrāmas teātra scēniskās formas jēdzieni, kas kļuva aizvien grandiozāki. Uz skatuves publika varēja skatīt lielas katastrofas — ugunsgrēkus, kara ainas, indiāņu uzbrukumus un tā tālāk.

Amerikā melodrāma kļuva par *big business*, jo visi "bezvalodas" emigranti varēja saprast vārdos skopo, dramatisko efektu teātri.

Tad nāca kino, kas bija mēms un tieši tāpēc savas publikas sa-
sniegšanai prasīja vēl lielākas jūtas, darbību un efektus. Melodrāma
bija kā radīta jaunajai izklaides industrijai, kamēr teātris paturēja sta-
bilo pilsonisko, kaut arī liberālo, smalko publiku.

Henriks Ibsens

Ziemeļu pusē tas, kurš augšāmcēla seno grieķisko drāmu, bija Henriks
Ibsens, taču viņš stāstīja par pilsoņu sabiedrību ikdienā, nevis par
antikajiem varoņiem un dieviem. Ibsens vēl aizvien ir viens no
prasmīgākajiem "celtniekiem", tas ir, lielākā daļa viņa drāmu ir nevai-
nojami dramaturģiski būvētas. Daļa ir sarežģītākas būves, daļa —
vienkāršākas. Taču nevienam akmeni nav iespējams mainīt vietām vai
izņemt, nenodarot bojājumu veselumam. Tēze, pēc kuras strādāja
Ibsens, bija: svītrot ārā visu, izņemot nepieciešamo. Viņa drāmās ir
stipra virzība uz priekšu, kur tieši varoņu spēcīgā iekšējā dzīve ir tā,
kas rada spriedzi.

Ibsena drāmās ir intriga, taču tā ir līdzvērtīga varoņu izaugsmei un
domas saturam. Ibsens bija morālists, un parasti viņam bija skaidrs, ko
viņš grib ar savu stāstu sasniegt. Savā laikā viņš bija nozīmīgs sabied-
rības provokators, mūsdienās dažas viņa lugas var tikt uztvertas kā
pārāk tiešas un pedagoģiskas. Henriks Ibsens prata līdzsvarot dzīvu
intrigu ar cilvēcisku psiholoģiju un spēcīgu sabiedrisku aktivitāti.
Lugas bija ierobežotas darbībā, laikā un telpā, taču savu toreizējo laik-
metu tās provocēja.

Kaut arī Ibsens lielā mērā bija apzināts "ēkas celtnieks", viņa lugas
atainoja paša personiskās sacelšanās. Par spīti aprakstītajai sabiedrības
perspektīvai, viņš atspoguļoja pats sevi. Apzināties to viņš sāka tikai
vēlākajos gados. Reizēm dramaturgs pats nezina, kas īstenībā notiek
ar rakstīšanu, un labi vien ir, ka tā.

Antīkā drāma, melodrāma un pilsoniskā drāma ir tās, kas
galvenokārt ietekmējušas stāstu "Kurš uzvarēs?" struktūru.

Ūlas Ulsona dramaturģija

Augošās autorkino tradīcijas laikā Eiropas scenāristi daļēji bija zaudē-

juši savu nozīmi, un tikai septiņdesmitajos gados scenārijs stipri atkaroja savas pozīcijas. Kāpēc tad augusi scenārija nozīme pēdējo divdesmit gadu laikā?

Autorkino tradīcija ar spēcīgajiem režisoriem ir sava veida garants mākslinieciskai integritātei. Taču tas var būt arī mākslinieciski riskanti un izrādīties par ļoti dārgu procesu. Pārāk daudzi lēmumi var tikt pieņemti par vēlu, visbiežāk — pat pie montāžas galda. Protams, ka lētāk un drošāk ir radīt filmas struktūru pie rakstāmgalda, nevis pie montāžas galda. Tātad scenārijs var radīt lielāku drošību filmas produkcijā, taču tas nekādā ziņā negarantē augstāku māksliniecisku kvalitāti.

Viens no iemesliem, kāpēc augusi scenārija nozīme, ir finansēšanas sistēma, kas kļuvusi daudz sarežģītāka. Ir tikai daži atsevišķi producenti, kas dialogā ar režisoru un/vai scenārija autoru var vieni paši atļauties dot kādai produkcijai zaļo gaismu. Visbiežāk, lai kāda filma taptu gatava, nepieciešami daudzi finansētāji. Meklējot līdzekļus filmas finansēšanai, scenārijs ceļo krustu šķērsu starp TV kanāliem, fondiem un producējošām sabiedrībām.

Nav gluži arī tā, ka producenti un finansētāji būtu vienīgie, kas pieprasījuši aizvien vairāk uz scenārijiem bāzētas produkcijas. Arī liela daļa publikas izrādījusi vēlmi pēc efektīvāk risinātiem sižetiem.

Septiņdesmitajos gados aizvien pieauga vajadzība pēc zināšanām par kinodramaturģiju. Viens no izcilākajiem šo zināšanu izplatītājiem Ziemeļvalstīs bija dramaturgs un pedagogs Ūla Ulsons (*Ola Olsson*). Modernā un ziemeļu kino dramaturģijas attīstības vēstures rakstīšana sākas ar to, ka režijas students Ūla Ulsons interesējās, kā uzrakstīt scenāriju, taču nesen izveidotajā Stokholmas Drāmas institūtā neviens nevarēja viņam nekā diža iemācīt. Tas bija radikālo septiņdesmito gadu sākumā un bija ļoti nedaudz tādu, kas gribēja sekot jebkādam likumu grāmatām. Tad Ūla Ulsons pats sāka pētīt, kā bija būvētas atsevišķas filmas. No kinoarhīviem viņš paņēma, cita starpā, "Septiņus samurajus" (1954) un "Kauju par Alžīru" (1965). Ūla Ulsons sāka sadarboties ar teatrali Karlu Juhanu Setu (*Carl-Johan Seth*), kurš tolaik

darbojās kino jomā un kuram bija zināšanas par teātra dramaturģiju. Kopīgiem spēkiem viņi sāka formulēt dramaturģisko modeli.

Abi bija nākuši pašā laikā. Uz scenāriju bāzes veidotās produkcijas vairojās, un par šo tēmu tika publicētas vairākas amerikāņu grāmatas. Kad vēlāk abi censoņi uzsāka īso kursu dramaturģijā, interese bija ļoti liela. Liela daļa zināšanu par kino rakstīšanas mākslu kopš piecdesmitajiem gadiem bija gājusi zudumā. Šo gadu laikā kino daļēji bija attīstījis savu valodu, īpaši liriskajā žanrā, taču tagad gan liela publikas daļa, gan jaunie kinematogrāfisti atkal ilgojās pēc tradicionālajām drāmām ar spraigu darbību un virzību uz priekšu. Vai šī attīstība bija uz labu vai ļaunu, tagad mēs varam jautāt paši sev, taču domājams, ka tā bija nepieciešama. Televīzija bija ieguvusi stipru varu, un vajadzēja publiku vilināt atpakaļ uz kinoteātriem.

Ne visi Ūlas Ulsona un Karla Juhana Seta kursus uzņēma ar ovācijām. Kritika bija vispirms jau principiāla. Daži kinoindustrijas pārstāvji bija ļoti nobažījušies par iespējamo šādas iniciatīvas ietekmi uz kinomākslu. Tomēr Ūla Ulsons uzskatīja, ka dramaturģija veido tikai divus procentus no visa scenārija. Taču pēc četrpadsmit dienu iedvesmojošiem kursiem, kuros tika rādīti daudzi laba kino piemēri, daudzi sāka domāt, ka dramaturģija aizņem 98 procentus no darba. Es pats biju viens no viņiem — septiņdesmitajos gados beidzu vienus tādus kursus. Tolaik es strādāju par montāžas režisoru pie kādas televīzijas filmas un tūlīt pēc kursiem sāku strukturēt filmu, sekojot dramaturģiskajam modelim, kuru tikko biju apguvis. Rezultāts bija, isi sakot, nelabs. Es biju spiests par jaunu pārmontēt filmu, patiesībā īsti nesaprotot, kāpēc. Tikai daudz vēlāk es sapratu, ka šī filma nebija tradicionālais stāsts “Kurš uzvarēs?”. Es biju mēģinājis iespiest filmu modelī, kurā tā nemaz neiederējās, un tur nemaz nevarēja iznākt kaut kas cits kā vien čiks.

Viena no lietām, kuru atzinīgi novērtēja daudzi kinoindustrijas pārstāvji, bija iespēja savā starpā sarunāties daudz precīzāk un izmantojot vienotus jēdzienus. Vismaz daļa kinoindustrijas ieguva “savu valodu”, kas attiecās uz scenārija un filmas uzbūvi. Vispirms jau — tīru un skaidru stāsta “Kurš uzvarēs?” sakarā.

Ūla Ulsons sāka vadīt kursus pa visām Ziemeļvalstīm, vispirms sadarbibā ar Karlu Juhanu Setu, vēlāk arī ar režisoru Pelli Berglundu (*Pelle Berglund*). Kopš septiņdesmitajiem gadiem apmēram 15 000 cilvēku izgājuši Ūlas Ulsona dramaturģijas kursus. Dramaturģisko zināšanu sakarā Ūla Ulsons piedalījās pirmo lielāko televīzijas feļetonu "Paviršie sakari" un "Lielveikals" radīšanā. Norvēģijā un Dānijā jēdziens "Ūlas Ulsona dramaturģija" tika uztverts šaubīgi, jo tas, kas "izkursēts" kopš septiņdesmitajiem gadiem, bija radīts antikajos laikos un galvenokārt attīstījies teātra pasaulē.

Lai uzrakstītu kinoscenāriju...

nepieciešama divu veidu izturība. Vispirms ir tiešām jāgrib rakstīt un pārrakstīt. Pēc tam vēl jāspēj paciest galarezultāta noskatīšanās uz ekrāna vai televizorā.

Neparasti grūti ir bijis noformulēt, kas ir labs scenārijs, kaut arī esmu rakstījusi un pasniegusi 20 gadu. Par ko mēs runājam, kad runājam par kvalitāti? Ko es sagaidu, lasot scenāriju, cik augstu es lieku latiņu, kad rakstu? Augstu — jā, bet ko nozīmē — augstu? Mēs taču visi uzstādām mērķus cik vien iespējams augstu un tomēr sēžam un kaunamies, kad skatāmies gatavo filmu: kurš gan uzrakstījis šo idiotisko repliku, kāpēc filmas darbībā ir tik daudz tik dīvainu un veselam saprātam pretī runājošu "caurumu"? Un vienmēr jau nevar vainot režisoru, pat visbiežāk — ne.

Kad es apsēžos, lai rakstītu jaunu scenāriju, cerība sēstas man līdzās. Es ceru, ka šoreiz man nevajadzēs kaunēties vai aizstāvēties, vai izskaidroties, bet gan ka stāsts, kas veidojas, būs ūdensnecaurlaidīgs, dinamisks, aizraujošs un vēl visāds citāds, uz ko vispār var cerēt. Kad spēki un pacietība izsīkst un nodošanas termiņš, izrādās, ir rītdien, cerība ir tā, kas liek man palikt sēžam.

Ko tad nozīmē "labi", uz ko tad es ceru?

Tas ir: sākotnējā ideja izaug tēmā, kas caurvij visu — iesākumā scenāriju un vēlāk gatavo filmu. Katra detaļa, katra vide, tērps, katrs pagrieziena punkts, katra personāža raksturs, arods un pagātne var tikt attiecināta uz to, par ko ir filma. Pola Šrēdera (Paul Schrader)

"Taxidriver" stāsta par vientulību, un filmā nav neviena vienīgā tēla, kurš nebūtu vientuļš, nodots vai izdots. Katrs savā veidā. Filmā nav nekādas vispārējas vientulības, bet gan vairākas īpašas personiskas vientulības. Tas ir viens no daudzajiem nodrāztajiem, bet patiesajiem paradoksiem mūsu profesijā: jo lokālāk, jo savā ziņā personiskāk, jo "šaurāk" — jo plašāk, jo visaptverošāk.

Vienai filmai jāpiepilda vesela siena, un, lai tā spētu komunicēt, tai būtu jābūt vairāk dimensijām nekā vienai. Mēs visi esam jutuši vilšanos, redzot filmu ar labu sākumu, kuru tālāk nav spēts noturēt, vai labiem personāžiem, bet darbību, kas ir skumja un plakana. Tekstūrai, stāsta virsstrukturai jābūt grodi austai kā linu audeklam. Tūkstošiem detaļu, tūkstošiem. Man šķiet, ka galu galā tas ir tas, ko nozīmē "keep it simple": ka visa filma līdzinās savai tēmai (subjektam), ka viss, ko publika beigu beigās piedzīvo, nāk no viena un tā paša avota.

Scenārijam, no kura man nebūtu jākaunas, strukturāli jābūt bez dramaturģiska "small talk". Nekādu transportēšanas epizožu, cik vien iespējams maz ievirzošo epizožu. Epizodes seko cita citai asociatīvi un argumentēti. Ja doma ir skaidra, tad skatītājam nebūs īpašu grūtību sekot sižetam, arī ne tad, ja tas veiktu garus pārlēcienus laikā un telpā. Scenārija dinamika nav atkarīga tikai no darbības vai dialogiem epizodēs. Dramaturģiskais spēks ietilpst arī pārejās starp epizodēm. Kad lasu scenāriju, kura autors ar lieliem burtiem un angļu valodā ierakstījis, ar kādu montāžas griezienu pāriesim no vienas epizodes uz otru, es zinu, ka visbiežāk runa ir par nepieredzējušu rakstītāju, kurš datorveikalā nopircis scenārija autoriem domātu teksta apstrādes programmu (labāk būtu nopircis Šekspīra kopotos rakstus). Montāžas vietas ir rūpīgi iespiestas, taču, ja darbības vārdi, kas visbiežāk sastopami iekavās, ir "sēdēt" vai "skatīties", tad droši vien nav tādu montāžas griezienu pasaulē, kas varētu šim stāstam piešķirt sparū.

Nobela prēmijas laureāts Klods Simons (Claude Simon) esot reiz sacījis par Sezanu (Cezanne), ka tas esot nevis gleznojis ābolus un bumbierus, bet gan gaismu starp āboliem un bumbieriem. Scenārija

sakarā tā man šķiet ļoti laba metafora. Mums jāraksta ļoti precīzi, jo vārdi uz papīra ir Sezāna augļi un tas, kas publikai būtu jāredz gatavajā filmā, ir "gaiss" — doma. Tas nebūs redzams, ja āboli un bumbieri nebūs pareizi izvēlēti un novietoti pareizajās vietās. Tas, ko mēs rakstām, nav vārdi, kaut arī tā izskatās. Mēs rakstām dzīvās bildes. Tieši tāpēc ne visi, kas prot rakstīt, var rakstīt kinoscenārijus.

Darbības vārdi ir sarežģīti. Somu valoda ir piemērota scenāriju valoda, jo principā tajā ir iespējams no jebkura lietvārda vai īpašības vārda izveidot darbības vārdu, jāpievieno tik galotne. Un ar īpašības vārdiem mēs, dabiski, esam piesardzīgi. Ja rakstīts "Līsa ir skaista", tad tas ir viedoklis, kuru nevar nospēlēt vai nofilmēt.

Kā izskatās "labi"?

Labs scenārijs, dabiski, ir viegli lasāms, valoda ir rūpīgi izvēlēta, dialogs — izteiksmes pilns un katram personāžam atšķirīgs. Nekādu mīklu uzņemšanas grupai: scenārijam jābūt režisējamam, lomām jābūt nospēlējamām. Labs scenārijs ir par to, par ko scenārija autors kaut ko zina. Labs scenārijs nesastāv no viegli pārrakstītām citu filmu epizodēm. Turpretī tajā ir epizodes un/vai dialogi, kuri ir neaizmirstami: "That's not a different hall park, that's a different sport!"

Katram ir savi motīvi, tēmas, par kurām viņš vai viņa labprāt raksta un ko publika un producenti no viņiem sagaida. Kā lai es atrodu jaunu veidu, lai dažādotu "cilvēku attiecības" vai "noziegumu un sodu"?

Jautājums ir nepareizi formulēts: mīlasstāsts (ja nu tas ir tas, par ko ir stāsts) ir tikai intriga ("story line"). Filmai būtu jābūt par kaut ko citu, kam Ulles un Līsas attiecības kalpo par izteiksmes līdzekli. Kā teica kāds somu kolēģis: "Intriga ir tas, ko izmanto, lai ieintrigētu savu domu publikas galvās."

Āboli un bumbieri, un gaiss.

TŪVE ĪDSTRĒMA (*Tove Idström*),
scenāriju autore un dramaturģe, Helsinki

5. Stāsta “Kurš uzvarēs?” dramaturģija

Valzivs

Skatītājs jau pazīst spēles noteikumus, ar kuriem tagad grasos iepazīstināt. Varbūt ne gluži tik lielā mērā, ka viņš apzināti varētu aprakstīt stāsta “Kurš uzvarēs?” uzbūvi, taču viņš ir redzējis tik daudzus, ka tīri intuitīvi pārzina to likumus. Tie rada sava veida drošības sajūtu. Parasti skatītājs pat zina, kā filma beigsies — par spīti visam, iemīlējies pāris beigu beigās dabūsies un varonis, neņemot vērā neko, izdzīvos. Taču publika paliek sēžam salonā tikai viena vienīga iemesla dēļ — tā grib zināt, kā tas notiks.

Skatoties filmu, skatītājs liek mozaiku un rēķinās ar to, ka lietām, ar kurām viņš ticis iepazīstināts filmas sākumā, vēlāk būs sava nozīme. Ja pirmajā epizodē kāds paslēpj dimantu maisu, tad vienā vai otrā veidā dārgakmeņi atkal uzpeldēs. Publika to zina, jo zina arī spēles noteikumus, un tāpēc to laušana var izrādīties ļoti sarežģīta. Tas gan nav nekas neiespējams, tieši otrādi, taču atkal — tas jādara apzināti un nevis kļūdas dēļ.

“Kurš uzvarēs?” dramaturģija ir tas skelets, kas visu satur kopā. Dramaturģijas instrumenti galvenokārt ir paredzēti virzības uz priekšu nodrošināšanai darbības līmenī. Īstenā stāstā “Kurš uzvarēs?” vēstījuma līmenis ir pakļauts darbības līmenim, respektīvi, intriga ir tā, kas “velk vezumu”. Svarīgākais jautājums, kam no epizodes uz epizodi līdz pat beigām jāveicina spriedzes pieaugšana, ir — kā tas viss notiks. Tā ir pastāvīga nepārtraukta notikumu virkne, kurā pārmaiņus galvenās lomas spēlē cēloņi un sekas. Viss attīstās soli pa solim un virzās uz priekšu. Tā kā šahā, kur spēle sākas tikai pēc tam, kad kauliņi ir novietoti savās vietās.

Tiek radīta mikropasaule, kurā vienai gribai pretī stāv otra.

Un tad spēle aizvien vairāk tiek kāpināta. Īsi sakot, pret-runas/konflikti saasinās un ar aizvien lielāku intensitāti dodas preti

atrisinājumam. Notiek lielāka mēroga pagriezieni, kuri kaut kādā mērā maina spēles laukumu un uzliek pārbaudījumus iesaistītajām personām. Spēle turpinās līdz brīdim, kad viena no pusēm ir uzvarējusi.

Patiesībā šis konflikta modelis savā būtībā nepavisam nav nekas īpašs. Taču, par spīti vienkāršībai, šādā stilā var tikt uzrakstīti sarežģīti un niansēm bagāti stāsti. Pastāv vairākas metodes, kā tradicionālo stāstu "Kurš uzvarēs?" sadalīt gabalos un izanalizēt. Viens veids ir to iedalīt sākumā, vidū un beigās — tā saucamajā trīscēlienu modeli, kādu savos rakstos minējis jau Aristotelis.

Katram cēlienam ir savs pamatuzdevums. Pirmajā cēlienā tiek izrādīti priekšnoteikumi, otrajā — attīstās konflikts, trešajā — notiek atrisinājums.

Otra metode, kuru mācīja jau Ūla Ulsons, ir tā sauktais **sešsoļu variants**, kurš sastāv no ekspozīcijas, prezentācijas, iedziļināšanās, konflikta izaugsmes, konflikta atrisinājuma un izskaņas.

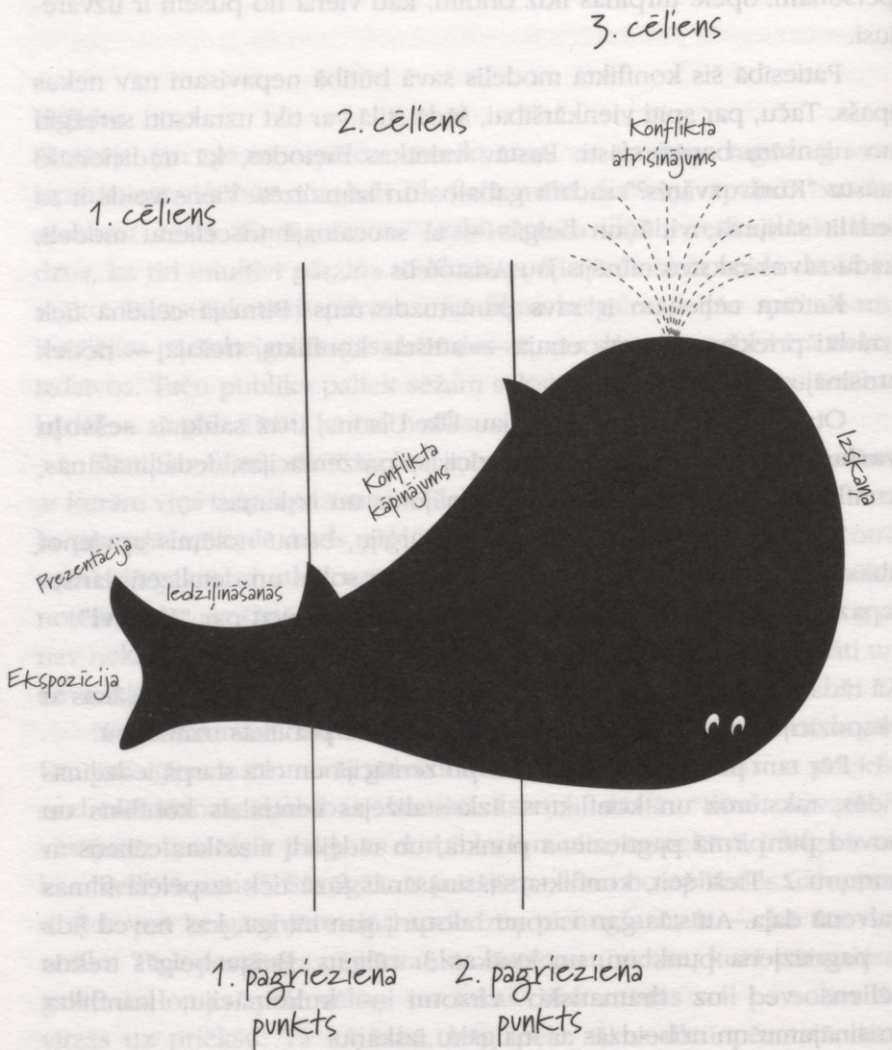
Izklāstot "Kurš uzvarēs?" dramaturģiju, esmu nolēmis apvienot abas šīs metodes. Taču, pirms es to soli pa solim un detalizēti darišu, iepazīstināšu tevi ar shematisku skici, kuru es saucu par "**Valzivi**".

Kā rāda nākamajā lappusē attēlotais zīmējums, pirmais cēliens sākas ar ekspozīciju, kas vienā vai otrā veidā piesaista publikas uzmanību.

Pēc tam pirmais cēliens pāriet prezentācijā un cita starpā iedziļinās vidēs, raksturos un konfliktos. Izkristalizējas centrālais konflikts un noved pie pirmā pagrieziena punkta, un tādējādi aizsākas cēliens ar numuru 2. Tieši šeit, konflikta saasināšanās fāzē tiek izspēlēta filmas galvenā daļa. Attīstās gan varoņu raksturi, gan intrīga, kas noved līdz 2. pagrieziena punktam, un iesākas 3. cēliens. Beigu beigās trešais cēliens ved uz dramatisko virsotni — kulmināciju, konflikta atrisinājumu un nobeidzas ar maigāku izskaņu.

Ekspozīcija

Filmās sākumā kinoteātra publika ir ļoti atsaucīga un vērīga. Bieži vien gaidpilna vai katrā ziņā prasīga pēc dārgās kinobiļetes iegādāšanās.



Scenāristam šī publikas atvērtība būtu jāņem vērā.

Tieši šajā momentā tev jāaizrauj publika un jānoslēdz ar to vairākas vienošanās.

Tavā rīcībā ir liels materiāla daudzums un daudzas relatīvi nestrukturētas epizodes. Tagad tev jāatrod epizode, kura kalpos stāstam par atspēriena punktu. Jāatrod tieši tas izteiksmes līdzeklis, kurš sagādās pareizos priekšnoteikumus un laiktelpu tieši tevis iecerētajam stāstam. Tu nedrīksti iesākt filmu par agru vai — vēl sliktāk — par vēlu. Sliktākajā gadījumā publika var pagaidīt, līdz tiek pie medus poda, taču tā nekādā gadījumā negrib kaut ko palaist garām.

Lai vieglāk noteiktu, kāda ekspozīcija tev būtu nepieciešama, papriekš vajadzētu izdomāt, kāda veida ekspozīcija būtu piemērota tavam stāstam. Varbūt automātiski ienāk prātā, ka ekspozīcijai vajadzētu būt dramatiskai, taču tas var radīt publikā maldīgas priekšnojautas. Iespējams, ka tavai filmai būtu vajadzīga lēni kāpinoša ekspozīcija. Vai arī noslēpumaināka, meklējošāka ekspozīcija.

Dramatiskā ekspozīcija

Viens no pirmajiem īstajiem kino grāvējiem — piedzīvojumu melodrāma “Lielā vilciena aplaupīšana” (1903) beidzās ar ļoti dramatisku epizodi. Taču kinosabiedrības pārdošanas katalogos bija ierakstīts, ka filmas pircēji pēc savas vēlēšanās var ņemt brutālo nobeiguma ainu, kurā viens no laupītājiem pavērš savu ieroci pret publiku un nospiež gaili, un pārvietot to uz filmas sākumu kā pirmo kadru. Tādējādi filma iegūtu dramatisku ekspozīciju, kas liktu pat pasīvam skatītājam nosēdēt visu seansu, nepiedurot muguru pie krēsla atzveltnes.

Dramatiskā ekspozīcija var būt vairāk vai mazāk spēcīga. Nedrīkst arī pāršaut pār strīpu. Ja ekspozīcija būs dramatiskāka nekā konflikta atrisinājums beigās, var rasties lielas grūtības. Esmu lasījis scenārijus, kuru autori ekspozīcijā izšāvuši visu pulveri un pārējā stāsta daļa izrādās tik vien kā atšālējušās atliekas. Taisnība, ka publikā jāmodina ziņkāre, taču ekspozīcijai jābūt tikai visa tālāk sekojošā priekšgaršai

un loks nedrīkst tikt savilkts pārāk stingri.

Piemēram, filma "Vendeta" (1994) sākas ļoti dramatiski — Hamiltons vada kādu kareivju grupu, kura klusi un efektīgi iznīcina ienaidnieku. Taču ir tikai nedaudzas Ziemeļvalstu filmas, kuras var "pacelt" šāda līmeņa iesākumu. Pat "Vendeta" šī dramatiskā ekspozīcija ir tikai rēgs, jo izrādās, ka kareivju reids ir bijis tikai vingrinājums un Karls Hamiltons pats pēc īsa brīža gatavojas doties atvaļinājumā sakarā ar bērna piedzimšanu.

Dramatiskajā ekspozīcijā tev būtu jāatrod istais griezumš, acumirkļis, kurš savā ziņā ietver visu priekšāstāvošo stāstu. Bieži vien laba ekspozīcija ir viss sižets saīsinātā veidā, kas gan nenozīmē, ka ekspozīcijai būtu jāatklāj, kādas būs filmas beigas. Taču, atstājot kinozāli, publika var saskatīt saistību starp sākumu un beigām.

Rikarda Hūberta filmai "Bēdz, lai dzīvotu!" ir ļoti dramatisks filmas pieteikums ar tipiski zviedriskām iezīmēm. Idillisko Lūcijas svētku gājienu dzemdību namā iztraucē policija, kas ieradusies pēc kādas sievietes — bēgles, kuru nolemts izraidīt no valsts. Bēgle Marija ir sieviete, kas tik tikko kļuvusi par māti, un viņas palātā atrodas arī jaunais vecāku pāris Katija un Mike.

"Nevainīgais" zviedru pāris nu kļūst par liecinieku tam, kā dažs labs no slimnīcas personāla, galvenokārt vecmāte Ingrida (tēlo Lena Endre) mēģina aizkavēt policijas nodomu īstenošanos. Bēgļu sieviete Marija izmanto iespēju, izsit logu un bēg. Kad policija aiziet, vecmāte Ingrida un jaunā māmiņa Katija atklāj, ka bēgles tikko dzimušais bērns palicis paslēpts zem segas.

Katijai izdodas pāiet garām policijai un tikt ārā no klinikas ar savu un arī Marijas bērnu uz rokām. Kad viņas vīrs Mike atklāj, ka pēkšņi viena bērna vietā viņiem ir divi, viņš pieprasa, lai Katija nekavējoties nestu vienu no tiem atpakaļ. Tad Katija grib zināt, kuru no abiem mazuliem lai nesot prom, un liek Mīkem izvēlēties. Viņš nevar saskatīt atšķirību starp abiem bērniem un ir nonācis neiespējamās izvēles priekšā. Šajā diezgan garajā ievadā zviedru vidusšķiras idille nonāk asā kontrastā ar kādu drūmāku realitāti, un jau filmas sākumā tiek

uzdoti vairāki morālas dabas jautājumi.

Patiesībā nav nekas neparasts, ja ekspozīcija bieži savēl kopā visu filmu. Tieši šeit tiek prezentēts pamatkonflikts, kas mums sekos līdz pašām beigām — konflikta atrisinājumam. Tiek prezentēts domas saturs, ja tāds ir, un arī tas nāk līdzīd līdz beigām. Visbiežāk tieši šajā filmas daļā publika iepazīstas ar galveno varoni vai vismaz dzird viņu pieminam. Tieši šeit sākas publikas identifikācija ar **galveno varoni** un/vai galvenajiem varoņiem.

Dramatiskā ekspozīcija visbiežāk ir tīrs konflikts gan fiziskā, gan attēla ziņā, kurš attiecīgi var savilkot kopā pamatkonfliktu, iepazīstināt ar galvenajiem varoņiem un, iespējams, domas saturu. Pirmais scenārijs, ko es uzrakstīju, bija par 13 gadu vecu zēnu, kura tēvs bija alkoholiķis un māja atradās sabrukšanas stadijā. Zēnam sāka klāties pavisam plāni. Televīzijas filmas "Jaunais cilvēks" (1978) ekspozīcija bija šāda: puika priekšpilsētas tirgus laukumā brauc ar mopēdu, apli pēc apļa viņš riņķo ap zemē guļošu, piedzērušos un piekautu vīru. Bārdainais, nogurušais vīrietis mēģina aizsargāties, vienlaikus iemalkodams no savas šņabja pudeles. Puika izbauda medības un raud. Satver dzelzs stieni, un nu jau vajāšana kļūst aizvien bīstamāka. Beigās puika sasiit - nevis vīra galvaskausu, bet pudeli, kuru tas tur rokā. Nešaubīgi tas viss raksturo cīņu, kura puikam būs jāizcīna filmas gaitā. Tā ir mežonīga un "lecīga", taču šāds pubertāls spēks sastopams arī filmas tālākajā darbībā. Iespējams, ka ekspozīcija ir pārāk tieša, taču toreiz es to nesaskatīju.

No mazās televīzijas filmiņas "Jaunais cilvēks" līdz brāļu Vitorio un Paolo Taviāni meistardarbam "*Padre padrone*" ("Tēvs saimnieks", 1976). Vienīgā līdzība starp abām filmām ir tā, ka abas stāsta par pusauga zēna cīņu ar neizprotamo, nežēlīgo pieaugušo pasauli. Filmā "*Padre padrone*" zēns sēž skolas zālē. Ienāk tēvs un pieprasa, lai viņš nekavējoties dotos tam līdzī. Tēvs apgalvo, ka puikam esot jāpārtrauc mācības skolā, lai nodarbotos ar aitu ganišanu. Skolotāja no sava paaugstinājuma ņemas zēnu aizstāvēt, taču tēvs ir nepiekāpīgs. Un turpat skolas zālē starp soliem zēns no bailēm apčurājas. Nav kur bēgt.

Skolotāja pēdējo reizi apskauj zēnu, un viņš dodas tēvam līdzī ārā no zāles. Kad aiz viņiem aizveras durvis, skolasbiedri smiedamies sāk mēdīties kā aitas, ņirgāties par puiku un tā aitu gana nākotni. Bet tad pēkšņi durvis atsprāgst vaļā. Ienāk tēvs un uzkļiedz skolas bērniem, lai viņi apklustot, jo nākamā varot būt viņu kārtā. Bērni apklust, taču brāļi Taviāni ļauj mums dzirdēt viņu domas, kas pieņemamas spēkā, līdz kulminējas kolektīvā baiļpilnā kļiedzienā par savu nākotni. Šajā ievadepizodē mēs redzam indivīda, galvenā varoņa konfliktu ar tēvu. Taču turpat ir arī kolektīva cīņa un sapņi. Šeit ir arī tēva konflikts ar skolotāju, tā sakot, vecais pret jauno. Tas, kurš mirst, un tas, kurš pašlaik dzimst. Šeit ir gan pazemojums, gan sacelšanās. Pamatkonflikts ir veidots uz šauras perspektīvas bāzes, vienlaikus aizsniedzoties līdz lielajai — sabiedriskajai perspektīvai.

Jau pašā filmas *“Padre padrone”* sākumā puika nokļūst ļoti pazemotā stāvoklī. Tas, dabiski, ir efektīgs sākums, jo modina publikā līdzjūtību. Priekšrocība galvenā varoņa pozīcijas vājināšanā ir tā, ka viņa atkāpšanās, atgūšanās var izvērsties par ilgu un grūtu cīņu.

Ar Zelta palmas zaru apbalvotā *“Padre padrone”* ir veidota pēc patiesa notikuma motīviem par ganupuiku, kurš saceļas un kļūst par valodu zinātnes profesoru.

Dramatiskajā ekspozīcijā bieži vien galvenā varoņa idilliskajā ikdienā sprāgst bumba. Zvana telefons, un izrādās, ka ir nolaupīts bērns. Vai arī automašīna nobrauc no brīnumjaukā lielceļa pa taisno diķi iekšā un mīļotais laulātais draugs ir pagalam. Vai arī banka, kurā iegriežas galvenais varonis, tiek aplaupīta un viņš (viņa) spiests doties līdzī neprofesionālajiem, nervozajiem noziedzniekiem. Vai, tā kā “Bēdz, lai dzīvotul!”, zviedru pārim pēkšņi jāuzņemas rūpes par bēgļu sievietes bērnu.

Šo sarakstu varētu izveidot jūdzēm garu. Kopīgā iezīme ir elements, kas nospiež pedāli un acumirkli pārvērš galvenā varoņa idillisko ikdienu tīrā ellē, vienalga, vai tā būtu smaga drāma vai jautra komēdija. Gāzes pedāļa elementa uzdevums ir salauzt statisko, harmonisko esību un likt stāstam iesākties.

Dramatiskā ekspozīcija paredzēta ne tikai asa sižeta filmām vien. Tā tiek izmantota arī, piemēram, psiholoģiska rakstura drāmām, bērnu filmām un komēdijām. Piemēram, komēdija — drāma, kas aizsākas ar mazliet īpatnēju “bumbas kritienu”, ir Suzannas Ostenas “Brāļi Mocarti” (1986), kurā operas režisors paziņo savam jaunajam ansamblim, ka ienīstot operu, kura neprot parūpēties par klusumu un kailumu. Tas ir tā, it kā tradicionālā operas namā būtu iemesta bumba. Komēdija var sākties.

Ievirzošā ekspozīcija

Ievirzošajā ekspozīcijā tev nav jāstrādā ar stipriem un efektīviem līdzekļiem. Tā var būt mierīga iedzīvošanās varoņu, galvenokārt jau galvenā varoņa dzīves situācijā. Bieži vien šāda tipa ekspozīcijas aizsākas ar plašiem kadriem, kas vēlāk “iebrauc” mazā pasaulītē. Parasts, ļoti konkrēts piemērs: autori ļauj kamerai slidēt pār pilsētu, iepazīstina ar tās ritmu un cilvēkiem, lai pēc tam no cilvēku pūļa izvēlētos galveno varoni.

Labs piemērs ir Vudija Alena rotaļīgi dramatiskā iedzīvošanās pilsētas rajonā filmā “Manhatana” (1979). Vudijs Alens, kurš bieži spēlējas tieši ar dažādiem stāsta risināšanas paņēmieniem, īstos vārdus Manhatanas apzīmēšanai ļauj mēģināt atrast kādai pretenciozai rakstnieka balsij. Vai tā ir mūsdienu kultūras sabrukuma simbols vai sapņu pilsēta? Epizode beigu beigās piezemējas kādā bārā vārdā “Elaines”, kurā mēs sastopam galveno varoni Izaku Deivisu (Vudijs Alens) kopā ar viņa nepieklājīgi jauno draudzeni.

Ievirzošajā ekspozīcijā bieži tiek izmantota kāda stāstītāja balss. Vai nu tas ir pats galvenais varonis vai kāda viņam tuvu stāvoša persona, vai pilnīgi anonīms stāstītājs. Šāda ekspozīcija ļauj iepazīstināt ar stāsta noteikumiem, vienlaikus kadri sava veida kolāžā sniedz vairāk informācijas. Tātad tas ir veids, kādā ātri ievadīt kādu, iespējams, pat sarežģītu stāstu.

Piemēru varam atrast filmā “Ziemassvētku oratorija”, kur Sidners ar vēstuļu palīdzību iepazīstina ar savu māti Solveigu, kura esot gribējusi “uzbūvēt katedrāli no mūzikas”. Pie šīs sākuma epizodes es driz

atgriezīšos.

Ievirzošajai ekspozīcijai nav jāsteidzas, un tā dabiskā veidā pārslīd valzivs struktūras nākamajos posmos — prezentācijā un iedziļināšanās fāzē.

Kad es sāku domāt par Jērana Tunstrēma “Ziemassvētku oratoriju” kā par filmu, man pats par sevi saprotams bija tas, ka filmai jāśākas ar mātes Solveigas braucienu ar velosipēdu uz kora mēģinājumu. Viņa brauktu pa nogāzi, ceļā divritenim nokristu ķēde un viņa nomirtu vasaras ritā skaistās Baha mūzikas pavadijumā. Lielisks un dramatisks filmas sākums. Taču ar šādu ekspozīciju mēs vairāk zaudētu nekā iegūtu. Pirmkārt, publika nebūtu iepazinusi Solveigu pirms nāves. Otrkārt, būtu svarīgi iepazīt Solveigas dēladēlu Viktoru, kurš vēl nemaz nav dzimis, citādi nederētu beigas. Man bija svarīgi, lai filma vēstītu par trim paaudzēm. Taču ar šādu dramatisku ekspozīciju es nebūtu varējis publiku iepazīstināt ar tēva Ārona un dēla Sidnera īpaši tuvajām saiknēm ar māti. Un visbeidzot — mūzika, kas apklust līdz ar Solveigas nāvi, nekad nevarētu būt dzimusi. Man šķita, ka ar šo vareno ekspozīciju liels daudzums man svarīgo centrālo ieviržu būtu gājis zudumā. Scenārija apstrādes periodā mēs ar režisoru Šellu Oki Andersonu mēģinājām ekspozīciju saspīest, taču vēlāk abi sapratām, ka pirms Solveiga, filmā Lenas Endres tēlojumā, pie gramofona mūzikas izdejo cauri mājai līdz viņu gaidošajam divritenim, kas aizvedīs viņu nāvē, vēl daudz kas jāizstāsta.

Ievirzošā ekspozīcija nebūt nenoīmē, ka filma būs mazāk aizraujoša. Tu tikai pietaupi pulveri ilgāk neizšautu, vienlaikus izraisot aizvien lielākas cerības.

Lūkasa Modisona (*Lukas Moodysson*) filmā “Nolādētā pasaule” (*“Fucking Åmål”*) mēs soli pa solim iedzīvojamies kā varoņos, tā konfliktos. Viss sākas ar to, ka jauna meitene Agnese raksta datorā slepenu vēlmju sarakstu. Agnese raksta, ka vēlas izvairīties no dzimšanas dienas svinību balles un ka viņa mīl Elīnu. Nākamajā epizodē mēs iepazīstam “skolas skaistāko meiteni” Elīnu un viņas divus gadus vecāko māsu Jesiku. Ir rīts, un Elīna tikko atklājusi, ka šķīstošās

šokolādes paciņa ir tukša, un nikni met ar to mā sai veselas lamuvārdu sērijas pavadībā. Izceļas kautiņš, kuru pārtrauc no naktsmaiņas tikko pārnākusi nogurusī māte. Nākamajā epizodē Agnesi modina viņas augstākās vidusšķiras slāņa vecāki ar dzimšanas dienas torti un urrā saucieniem.

Jau pirmajā epizodē nešaubīgi tiek raditi priekšnoteikumi cerībām, kas nākamajā epizodē tiek pastiprināti. Jauna, šķietami klusa, labi aprūpēta meitene apgalvo, ka ir iemilējusies “mežonīgā” skuķī. Divi pretstati no divām atšķirīgām pasaulēm. Kas notiks tālāk?

“Nolādētajā pasaulē” ievirzošā ekspozīcija maigi pāriet prezentācijā un iedziļināšanās fāzē, pie kā es vēl atgriezšos.

Pat tādai filmai kā “Mednieki”, par spīti dramatiskajiem kadriem ievadtitru laikā, pamatā ir ievirzošā ekspozīcija. Īsā, bet spēcīgā ziemeļbriežu medību kadru epizode nešaubīgi uzdod filmai toni, kaut gan neko vairāk nepastāsta. Drāmas konflikti veidojas lēnāk. Galvenais varonis Eriks, kuru tēlo Rolfs Lasgords, atgriežas dzimtajā ciemā, un publikai kopā ar viņu ir iespēja vienu pēc otra satikt visus varoņus. Ievirzošā ekspozīcija pāriet drāmas priekšnosacījumu prezentācijā. Vispirms tēva bērēs, pēc tam Erika jaunajā darbavietā — mazā lokālā policijas iecirknī. Pēc tam mēs varam sekot Erikam līdz uz malumednieku nogalināto ziemeļbriežu kautuvi, nākamajā epizodē Eriks parādīts makšķerēšanas izbraucienā kopā ar brāli Leifu un šeit mēs dziļāk tiekam iepazīstināti gan ar Leifu, gan arī ar brāļu savstarpējām attiecībām. Nākamajā epizodē kāds vietējais žurnālists grib izvīzīt Eriku par “Gada pārnācēju”.

Šo epizožu laikā lēni, bet pamatīgi tiek audzēti konflikti.

Miklainā ekspozīcija

Ar miklaino ievadu tiek aizdedzināts deglis, taču tā aukla ir gara. Visbiežāk sadzirdama ir tikai tās vieglā čirkstoņa, un, iespējams, var samanīt dzirksteles. Šāda ekspozīcija var būt ļoti stilīga. Par konfliktiem ir tikai nojausma, taču, par spīti tam, noskaņa var būt eksplozīva. Bieži vien tieši ainas ir tās, kas veido virzību uz priekšu. Apgaismojums vai skaņa, kas pastiprina mistisko noskaņu. Šāda eks-

pozīcija var būt neskaidra, tā sakot, publikai nav jāzina, kas šeit īsti notiek vai kurš šeit ir galvenais varonis. Publikā jāmodina ziņkāre, taču — arī nedrošība un līdzsvara trūkuma sajūta. Šeit var notikt jebkas, jebkad un no jebkura kakta.

Piemēram, Hansa Alfredsona (*Hans Alfredson*) trilleri "Viltots kā ūdens" (1985) vienu īsu mirkli izskatās, ka kāds skrien pa sniegoto klajumu. Tad ievadtitru laikā aizvien skaļāk saklausāmi kādas sievietes klusie, bailpilnie elpas vilcieni, kas sajaucas ar steidzīgi skrienošajiem soļiem sniegā, piedevām vēl skanot Stefana Nilsona dramatiskajai mūzikai. Elpas vilcieni kļūst aizvien satrauktāki, un tad piepeši tie pāriet dziļos vīrieša krācienos. Pēc tam seko pāris īsu toni uzdodošu epizožu, kas liek nojaust greisirdības drāmu, taču tās neizrādās īpaši dramatiskas. Toties ievadošā skaņas epizode sākumtitru laikā radījusi publikā spēcīgas gaidas.

Miklānā ekspozīcija vislabāk un dabiskāk piederas trillerim, taču izņēmuma gadījumos — arī komēdijām. Ne jau vienmēr publikai jāierauga banāna miza, lai būtu smieklīgi. Ikdienišķāki reālistiskāks stāsts, kam dota šāda tipa miklānā ekspozīcija, ir Lisas Olinas (*Lisa Olin*) īsfilma "Neviens tā kā tu" (1994). Filma stāsta par kādu vecāku vīru, kura sieva ir mirusi, un tagad viņš dzīvo ne tikai ar atmiņām, bet arī kopā ar sievas slimības gultu, kas palikusi turpat dzīvoklī. Scenārija rakstīšanas procesā mēs daudz diskutējām par to, kā vislabāk ar to tikt galā. Beigās izvēlējāmies ekspozīciju veidot cik vien iespējams ikdienišķu, bet tomēr noslēpumainu. Večuks staigā pa dzīvokli un sarunājas ar sievu. Viņš runā mazliet maniakāli, uz sevi vērsti, un atceras kādu abu milas tikšanos jaunībā. Dzīvoklis ir tumšs un nemīlīgs, mazliet nekārtīgs. Priekšplānā jaušama "sieva" (īstenībā tikai parūkas statīvs). Ārpusē dzirdams, kā klaigā alu sadzērušies jaunieši. Večuks paskatās caur žalūzijām uz draudīgo ārpusauli. Tā nav nekāda īpaši dramatiska ekspozīcija. Relatīvi normāls ikdienas vakars, taču valda izjūta, ka kaut kas nav īsti kārtībā.

Piemērs rāda, ka miklānā ekspozīcija raksturīga ne tikai trilleriem un šausmu filmām.

Kolina Natlija (*Colin Nutley*) "Eņģeļu mājām" (1992) arī ir savā

veida miklainā ekspozīcija. Tas ir muižai līdzīgās ēkas “Eņģeļu mājas” fragments, kā senas atmiņas jau zuduša laika mūzikas pavadībā. Vienlaikus kāds vecāks vīrs, kuru tēlo Pērs Oskarsons (*Per Oscarsson*), sēž pie galda un murminādams kaut ko raksta. Nekā īpaši aizraujoša, taču skatītājos tas izraisa ziņkāri.

Televīzijas ekspozīcija

Mēdz apgalvot, ka “televīzijas ekspozīcijai” jābūt piemērotai ētera konkurences situācijai. Ka svarīgi ir žigli noķert publiku uz āķa, pirms tā ienirusi nākamajā kanālā. Neesmu pārliecināts, vai tas tā ir. Iespējams, tas attiecas uz ziepju operām un ikdienas detektīvseriāliem. Taču, bez šaubām, skatītāju situācija ir citādāka. Ir atšķirība starp tumšu kinoteātra zāli ar ideālu skaņu un attēla kvalitāti un sagrabējušu televizoru dzīvojamā istabā, kur publika dzer kafiju un uzkož bulciņas. Iespējams, ka šis fakts var radīt vairāk uz intrigu bāzētu publiku. Par spīti tam, man gribētos ticēt, ka publika ir izturīga. Filma arī televīzijas publikai ir filma un nevis vienkārši vispārējā piedāvājuma sastāvdaļa.

Prezentācija un iedziļināšanās fāze

Pirmais cēliens ir sācies.

Lai izstāstītu stāstu, vajadzīga publikas iepazīstināšana ar pamatnoteikumiem. Taču ne vairāk — publikai jāsaņem tikai priekšgarša tam, kas sekos. Kad stāstu bērniem pašsacerētas pasakas, viņi vispirms, tāpat kā kino publika, grib zināt, kur mēs esam. Par ko vai par kuru būs šis stāsts. Kādas attiecības dažādajiem varoņiem ir citam ar citu. Vai ir kāds, par ko viņiem pasakā būtu jāuztraucas vairāk nekā par citiem, un vai viņi drīkst kādam just līdzī vairāk nekā citiem.

Vispirms viņi grib zināt, kāda ir lielākā problēma, kas varoņiem/galvenajam varonim jāatrisina. Jo, ja uz šo galveno problēmu būs jāgaida pārāk ilgi, tad var gadīties, ka publika gaidot nogurs. Bez jau pieminētā es kā stāstītājs uzdodu arī pasakas toni un noskaņu. Cik mierīga vai cik spēcīga tā būs un vai tā būs panorāma, pusmetra attāluma, tuvplāna vai, iespējams, jaukta tipa pasaka. Vai tā tiks

stāstīta, izmantojot pārdošus paņēmienus, vai relatīvi vienkārši. Un vai tā ir subjektīva, varoņa stāstīta vai objektīvi atstāstīta pasaka. Tādējādi es šajā prezentācijas fāzē veicu vairākas vienošanās.

Tavs skatītājs ir ļoti uzmanīgs un rēķinās ar to, ka viss, ko tu stāsta sākumā **iesēj**, ir vienošanās, kas vēlāk filmā noderēs. Tātad tie ir solījumi, kurus tu pirmā cēliena laikā dod publikai.

“Nolādētajā pasaulē” publika jau pirmajās epizodēs ir daudz ko uzzinājusi par varoņiem. Cita starpā, publika zina, ka Agnese negrib rīkot dzimšanas dienas balli, ka viņa ir iemilējusies Elinā un ka viņa dzīvo labklājīgā parauggģimenē. Turpretī Elinai ir māte, kas strādā pa naktīm, viņa dzīvo daudzdzīvokļu īres namā, un viņai ir kašķīga māsa. Nākamajā epizodē ar Elinas piedalīšanos mēs redzam, ka nedrošais Juhans stāv pie viņas mājas un aicina to pabraukāties ar mopēdu. Taču Elinā viņam nepievērš gandrīz nekādu uzmanību, paziņo, ka viņai esot jāiet uz skolu, un aizsteidzas prom. Par spīti kautrīgumam, Juhans nepadodas un nokliedz Elinai nopakaļ: “Bet vai tu šovakar pie Kristīnes iesi?” — “Varbūt,” — Elinā atsaucas.

Šajā nelielajā epizodē mēs, cita starpā, uzzinām, ka Elinai pievērš uzmanību, taču viņa pie tā ir tik pieradusi, ka gandrīz neievēro. Bez tam viņa vakarā ir ielūgta uz balli, kas arī neizskatās pēc kaut kā neparasta. Elinā pat nezina, vai viņa vispār ies. Šajā epizodē mēs arī redzam, ka Elinā visai drosmīgi ģērbjas — košas krāsas drēbēs, isos svārkos un karpēs uz augstiem papēžiem. Agneses mājās tēvs Olofs grib zināt, vai Agnese iedevusi klasesbiedriem ielūgumus. Publika uzzina, ka Agneses māte vēlas, lai Agnese rīkotu dzimšanas dienas svinības saviem draugiem (pieņemot, ka tādi ir), un ka Agnesei ir diezgan labs kontakts ar tēvu — abi vismaz uzklausa viens otru. Mēs uzzinām, ka ģimene jau pusotru gadu dzīvo Amolā un ka Agnese vēl aizvien ir ļoti vientuļa. Un tomēr Agnese apsola savam laipnajam tēvam, ka izdalīs “mammās ielūgumus” uz dzimšanas dienu.

Viss, kas tiek prezentēts šajās ievadepizodēs, tiks padziļināts un attīstīsies tālāk uz priekšu. Bez tam šajās epizodēs tiek radīts aizvien vairāk iespēju nākotnes konfliktiem.

“Pēc tam” ir relatīvi viegli redzēt, kā tikusi būvēta laba filma. Un viss ir rāmi un jauki gadījumā, ja tu raksti savu stāstu un viss dabiski iegulstas scenārija īstajās vietās — “tur, kur tam jābūt”. Taču kā lai rikojas rakstīšanas procesa vidū, ja kaut kas nedarbojas? Ja visas tavas idejas un ainas to vien tik dara, kā pārņem tevi, un tu neatrodi tām nekādu izeju? Tu velc un stiķē aiz visiem pavedieniem, bet kļūst tikai vēl ļaunāk. Tu, piemēram, jautā sev, kādus konfliktus, varoņus, vidi un vēl ko tev vajadzētu prezentēt filmas sākumā. Protams, ka nekādu standarta receptu nav. Iespējams, iestrēgšanas risks mazināsies, ja tu, kā jau agrāk minēju, būsi noformulējis projekta prezentāciju un scenāriju bez dialogiem.

Tagad es iepazīstināšu ar jēdzienu **premisa**. Tas var noderēt kā palīglīdzeklis, lai izdomātu, kas būtu jāprezentē tava stāsta sākumā. Esmu mazliet skeptiski noskaņots pret šo “instrumentu”, taču pirms sava kritiskā viedokļa sludināšanas pastāstīšu par pašu jēdzienu.

Premisa

Saskaņā ar teoriju par premisu principā tieši tā nosaka, kam būs lemts un kam nebūs lemts līdzdarboties filmā. Tā ir uz priekšu virzības pamatmotors, rosinošā atspere. Visam, kas notiek filmā, ir jābalsta jeb jāatbilst noformulētā premisa, tas nozīmē, ka premisa vada katru epizodi, atsevišķu darbību, varoni, repliku un tā tālāk. Tīri teorētiski tu ar šīs premisas palīdzību vari izravēt visas “nezāles”, kurām nebūs lemts piedalīties tavā filmā.

Tāpat kā projekta prezentācijas, arī premisas uzdevums ir būt par tādu kā karti, ar kuras palīdzību tu vari redzēt kopainu no sākuma līdz beigām. Taču, ja vēlies saglabāt iespēju saskatīt galvenās līnijas, karte nedrīkst būt pārāk detalizēta. Ja tiks iezīmēts katrs krūms, tad kopainu saskatīt būs pagrūti. Bez tam premisai, tāpat kā projekta prezentācijai, jāspiež rakstnieks ieņemt pozīciju. Noformulēt to, kas tiks stāstīts. Vienā ziņā — ierobežot sevi un materiālu tā, lai tu kā scenārists koncentrētu savu rakstību uz kādu centrālu punktu.

Kas tad ir šī premisa?

Principā premisa ir īss domas saturs, tavas centrālās idejas nofor-

mulējums. Apgalvojums, kuru tu darbības gaitā pierādīsi. Pierādāmā, saprotams, nevar būt nekāda vispārēja, bet gan tikai tevis paša patiesība.

Premisa tiek formulēta šādi: X noved pie Y. Ar X apzīmējam stāsta pamatus, bāzi tālākajai darbībai. Divi rosinošie vārdi “noved pie” nozīmē, ka darbība iegūst virzību uz priekšu. Y ir šo darbību summa. Premisa seko trīscēlienu modelim, priekšnosacījumus prezentējot 1. cēlienā, 2. cēlienā darbība pakāpeniski tiek kāpināta, un 3. cēlienā stāsts tiek pabeigts.

Pati premisa ietver aktīvu apgalvojumu, kas dzen stāstu uz priekšu. Tas nedrīkst būt konstatējums kā, piemēram: “Nelidztiesība starp dzimumiem ir nepareiza.” Tas ir pasīvs konstatējums, kurš nekur neved. Aktīvāka premisa būtu, piemēram: “Sieviešu nelidztiesība noved pie laulības izjukšanas.” Tātad, premisa ir precīzs apgalvojums, kas filmā jānoved līdz pierādījumam.

Premisas galvenais pierādījums ir pamatkonflikts un — kinodarbos ar tā saucamo **uz personāžu orientēto premisu** — arī galvenā varoņa attīstība. Pamatkonflikts, centrālais konflikts vienmēr seko līdz pat stāsta beigām un ir premisas konkretizējums. Un daudzos jo daudzos stāstos “Kurš uzvarēs?” pamatkonflikts iesākas jau ekspozīcijā, kas liek premisai darboties jau tur.

Pastāv divi premisu veidi. Gan tāda, kas pamatojas uz kinodarba ārējo drāmu, gan tāda, kas izriet no varoņu iekšējiem konfliktiem, rēķinu kārtošanas. Pirmo varētu nosaukt par **uz intrigu orientētu premisu**, un tā izriet vairāk no trillera vai tīrās *action* filmas. Piemēri šādai premisai varētu būt: “Noziegums noved pie soda” — vai: “Ilgstoša apspiešana noved pie sacelšanās.” Otro varētu nosaukt par premisu, kas orientēta uz varoņiem, un tā vairāk attiecas uz, piemēram, psiholoģiskām drāmām vai attiecību komēdijām. Piemēram: “Cilvēka nevēlēšanās saskatīt īstenību noved pie sacelšanās.” Pie tā es vēl atgriezīšos.

Vai var būt vairākas premisas un vai var mainīt premisu kinostāsta laikā?

Tradicionāli veidotā stāstā “Kurš uzvarēs?”, bez šaubām, nebūs

vietas vairākām premisām. Publika "pieprot" šāda veida stāstījumus un visticamāk uzskatīs filmu par sašķeltu un ar vāji paustu gribu. Bez tam pats princips jau nosaka, ka premisai jābūt vienīgajam ceļrādī. Ja ir vairāki, tad tas var novest pie strukturāla sajukuma. Strikta stāsta "Kurš uzvarēs?" vidū pēkšņi pilnībā nomainīt premisu nozīmētu radīt publikā galīgu apjukumu. Tai, vienlaicīgi skatoties filmu tālāk, būtu jāmēģina pārdomāt visu, kas bijis pirms premisas maiņas. Tas var radīt publikā absolūtu, nesalaužamu atsvešinātību, tā ka tai "viss pie vienas vietas".

Likumi pastāv tādēļ, lai tos pārkāptu. Tu vari strādāt ar vairākām premisām. Tu pat vari nomainīt premisu. Varbūt ne gluži pavisam tradicionālā stāstā "Kurš uzvarēs?", taču mūsdienās aizvien vairāk filmu ir savstarpējas bagātināšanās, daudzu mediju un stāstniecības tradīciju iespaidotas. Piemēram, televīzijas ziepju operas mūs pieradinājušas paraudzīties uz vienu un to pašu notikumu no vairākām perspektīvām. Mēs sekojam paralēli daudzu varoņu attīstībai pastāvīgi pieaugošā konfliktu saasinājumā, tā arī nekad nerasniedzot mērķi. Tas, dabiski, ietekmē filmas uzbūvi. Bez tam mēs dzīvojam laikā, kad vispār ir grūti noskaidrot patiesību. Visbiežāk izrādās, ka tā sastāv no ļoti daudziem uzskatiem. Vai tad tā vēl aizvien ir patiesība, ka lielākā daļa noziegumu noved pie soda? Kas ir noziegums? Kādi noziegumi ir sodāmi un kādi ne? Kurš nosaka, kas ir noziegums? Jautājumu sarakstu var turpināt vēl ilgi. Pasaule vairs nav tik morāli skaidra, un neapšaubāmi var būt grūti noformulēt kaut kādu apgalvojumu, ja to kārtīgi izpēta.

Ja nu scenāristam izdevies noformulēt skaidru premisu, tad verbāli filmā tai nav jāparādās. Drāmai vai komēdijai pašai ir jāpierāda apgalvojums. Ja tas tiks skaidri pateikts, tad smeķis var zust kā publikai, tā filmai. Vairs nav nekā atklājama, un, ja visas kārtis tiek izliktas galdā, publika var justies piekrāpta: "Un tas bija viss?" Iespējamā premisa publikai tikai jānojaus, intuitīvi jāsaņū. Svarīgi, lai publika pati piedomātu klāt un tulkotu kadrus, notikumus, varoņus un tā tālāk. Tikai tad tas izveidosies par mākslas piedzīvojumu vai vismaz radīs aktīvu publiku. Bez tam publika pēc filmas noskatīšanās var diskutēt

un tai var būt atšķirīgi ieskati par saturu un filmas jēgu. Šāda atvērta drāma teorētiski nostājas pret premisas ideju, kurai būtībā jāpierāda noslēgts apgalvojums, kas bieži tiek stādīts priekšā kā fakts.

Tātad premisai ir tikai jāietekmē filma, taču scenāristam var būt grūti atrast līdzsvaru. Pierādījuma nasta kļūst smaga. Var gadīties, ka tēzes pierādīšana kļūst pārāk nozīmīga un viss izveidojas pedagoģisks un pārlietu paskaidrojošs. Var izrādīties, ka publika jau pēc pirmā cēliena ir sapratusi, ka narkotikas ir bīstamas un noved pie sliktiem darbiem. Nākamie cēlieni tad kļūst tikai par aizvien pieaugošām konstrukcijām, bez patiesa dramatiska spēka.

Man, kā jau minēju, ir arī kritisks viedoklis par premisu. Dabiski, ir svarīgi, ka tu kā scenārija autors mēģini saprast, par ko īsti ir tavs stāsts. Ko tu īsti gribi pasaulei ar to pateikt. Kas ir tava stāsta galvenā tēma un kas ir blakstēma. Daļa autoru gan uzskata premisu par noderīgu scenārija tapšanas procesā, bet arī, ka to nedrīkst izmantot nepareizā brīdī. Pārāk agra premisas noformulēšana var nodarīt vairāk ļauna nekā palīdzēt, un, tikai jau lielā gabalā esot, kad, piemēram, jau uzrakstīts scenārija melnraksts, premisa var izrādīties noderīga. Iespējams, ka šis pēdējais apgalvojums ir pareizs, taču es par to šaubos.

Galvenā premisas vaina ir tā, ka tā vispār ir vairāk iegrožojoša nekā atbrīvojoša. Dažreiz man iešaujas prātā: vai tikai doma par premisu nav akadēmiska konstrukcija? Protams, ka tev jāierobežo savs materiāls un jāatrod stāstā līdzsvars, tieši tāpat kā ar kriksi vai projekta prezentāciju. Taču premisa ir tik kategoriska un tik rupji apkopojīga. Formulai "X noved pie Y" ir tikai sākums un beigas. Nekas neliecina par to īsteno procesu, kurš interesē mani visvairāk. Man premisa rakstīšanas procesā ir diezgan neizmantojama. Rakstīšanas procesa vidū nepieciešami detalizētāki pagriezieni. Tiešā un kailā premisa šajā brīdī neder. Iespējams, ka tu uz vienas vienīgas plikas tēzes vari uzbūvēt veselu pilnmetrāžas filmu, taču tad nepieciešamas daudzas nianses. Man, tāpat kā daudziem citiem, ceļš šķiet svarīgāks par mērķi.

Varbūt šeit ir runa par atšķirībām starp eiropisko un

amerikānisko domāšanu? Amerikāņu kinoindustrijas producētās filmas ir striktāk virzītas uz mērķi. Kamēr eiropiešu filmas ir meklējošākas un tām nepiemīt tik liela pārlicība par to, kas ir mērķis. Tas savukārt ir saistīts ar atšķirīgo kontinentu vēsturi. Vēlāk jau arī šajā jomā gan uz labu, gan uz ļaunu, bet ir notikusi savstarpēja mijiedarbība.

Minētās pārdomas var būt izskaidrojums manām un citu problēmām sakarā ar šāda modeļa premisas noformulēšanu.

Vai tad nevar attīstīt premisu tā, lai tā nebūtu tik statistiska un padziļinātu cēloņsakarības? Tā, lai tā vismaz dotu atbildi uz cēloni numur viens, piemēram: "Ilgstoša apspiešana noved pie sacelšanās."

Ir izveidota un attīstīta pat gandrīz matemātiska sistēma ar bultiņām šurp un turp, lai padarītu premisu detaļām bagātāku. Iespējams, ka šī sistēma ir laba, taču pastāv risks, ka šāda tipa shematizēti scenāriji kļūst pārāk samudžināti un nepārskatāmi. Tie pat var izveidoties par teorētiskām, brikšņainām konstrukcijām. Un gandrīz viss taču ir pierādāms ar statistiku un diagrammām. Viens, ko es uzskatu par problēmu un kas attiecas uz daudzām filmām un scenārijiem, ir tas, ka premisai ir ļoti personiska daba. Grūti ir atrast objektīvu patiesību par kādas filmas premisu - kas ir tās "patiesākais" tulkojums.

Teātrī vienai un tai pašai lugai var būt dažādas premisas. Vienam režisoram, kurš uzved Henrika Ibsena "Leļļu namu", var būt premisa "Sievietes nelīdztiesība var novest pie laulības sabrukuma", un tā būs viena veida izrāde. Domājams, diezgan parasts uzvedums. Tev kā vienam no skatītājiem var būt premisa "Apspiešana pat zīda cimdos noved pie sieviešu pazemošanas" vai "Sievietes pazemošana noved pie pastāvošās sabiedrības sabrukuma". Visas premisas var būt pilnīgi vienādi patiesas vienam un tam pašam uzvedumam. Režisors var būt licis uzsvāru uz vienu zināmu jautājumu, taču publika tikpat labi var piemērot izrādei pati savu subjektīvo premisu. Par spīti teatrālajai skaidrībai, Henrika Ibsena teksti ir tulkojami daudzos veidos. Protams, teātra režisors var izveidot daudz trakāku un pārspilētāku tulkojumu, kā, piemēram, "Sievietes līdztiesība noved pie laulības sabrukuma". Ar

varenā “celtnieka” Ibsena lugām šādas brīvības atļauties var izrādīties pagrūti. Taču Verners Fasbinders (*Werner Fassbinder*) ir uzņēmis televīzijas izrādi “Leļļu nams”, kurā jēdzienus sagriezis pavisam kājām gaisā.

Tomēr, ja pats esi autors, tad taču nebūtu jābūt īpašām grūtībām atrast īsto premisu? Un varbūt pat attīstīt to, padarot to skaidrāku? Es tagad mēģināšu attīstīt vienu diezgan sarežģītu premisu. Tas ir kāds scenārijs, pie kura pašlaik strādāju, tā ka atrisinājuma man vēl nav. Man ir pamatideja, kas galvenokārt balstīta uz Martina Lutera Kinga domu: “Ne jau ļaunie cilvēki ir visbīstamākie — bīstamākie ir labie cilvēki, kuri neko nedara, lai ļaunumu apkarotu.” Ņemot par pamatu šo ideju, es stāstīšu par kādu izolētu salu, uz kuras nometina tā saucamos grūti audzināmos zēnus. Es sekošu līdzī vienam no zēniem uz šo viņam tik svešo, brutālo vidi, kurā puikas tiek ļoti pazemoti un izmantoti. Kādudien ierodas otrs stāsta centrālais varonis — kāds humāna rakstura skolotājs, kurš atsakās saskatīt apkārt notiekošo, kaut arī tas kļūst aizvien acīmredzamāks un ved taisnā ceļā uz katastrofu.

Neatstāstīšu visu stāstu, taču no šā aprakstītā mēģināšu izvilkt manā skatījumā labu premisu. Skaidrs, ka ar domu “ilgstoša apspiešana noved pie sacelšanās” nepietiks. Un vairāk uz varoņiem orientēta premisa kā “cilvēka nevēlēšanās saskatīt realitāti noved pie sacelšanās” arī nebūs īpaši izsmeļoša. Patiesībā vajadzētu atrast kombināciju starp uz intrigu orientētu premisu un uz varoni orientētu premisu. Izdarīšu mēģinājumu. “Humāns, ambiciozs skolotājs atsakās saskatīt mazgadīgu, mazliet kriminālu zēnu apspiešanu, kas noved pie sacelšanās, kura savukārt tiek nežēlīgi apspiesta.” Tagad nešaubīgi esmu mazliet attīstījis premisu, taču vēl aizvien trūkst gan otra centrālā stāsta tēla, gan tā, kādas attiecības viņam ir ar skolotāju. Tur nav meklējams izraisītās sacelšanās cēlonis un arī ne tas, kas tad īsti notiek ar varoņiem pēc sacelšanās. Īsi sakot, nav pietiekami specifiski. Arī varoņi pārāk vāji atainoti. Tagad mēģināšu pamatīgi paplašināt premisu:

“Audžutēvs nosūta divpadsmit gadu vecu zēnu uz piespiedu režīma koloniju. Piespiedu audzināšanas iestādē darbu uzsāk tikko augstskolu beidzis skolotājs ar lielām ambīcijām. Viens no uzraugiem, prasmīgs un uzticību baudošs darbinieks, pakļauj zēnu seksuālai varmācībai. Zēns noprot, ka arī iestādes spīdeklis un lepnums, zēns ar iesauku Saulesvece tiek regulāri izmantots. Mūsu puika meklē glābiņu pie humānā skolotāja, kurš atsakās ticēt, ka realitāte var būt tik briesmīga, un, labu gribēdams, dodas pie uzticamā uzrauga, lai noskaidrotu pārpratumu, kas savukārt noved pie tā, ka naktī Saulesvece sadeg dzīvs. Nelaiemes gadījums, pašnāvība vai slepkavība? Viss tiek noklusināts, it kā Saulesveces nekad nebūtu bijis. Humānais skolotājs saprot savu kļūdu, taču slazds aizcērtas un ieslodzīto vidū izplatās baumas, kas noved pie mežonīgas sacelšanās, kuru savukārt ar nežēlīgiem līdzekļiem apspiež turp izsauktie jūras spēku kareivji. Humānais skolotājs vairs negrib piedalīties šajā ārprātā un aizbēg no salas. Puika tiek apsūdzēts musināšanā, un prasmīgais uzraugs viņu ieslēdz tumšā pagrabā...”

Tagad iznāca relatīvi konkrēti, kaut arī daļas nianšu vēl aizvien trūkst, piemēram, ka valdības pārstāvji gatavojas veikt uz salas pārbaudi un paredzēts, ka Saulesvece viņiem dziedās savā brīnumjaukajā balsī. Naktī pirms šā notikuma viņš sadeg, un, it kā nekas nebūtu noticis, viņa vietā dzied “dublīeris”. Uz spēles likts iestādes gods un nākotne, un valdības pārstāvji apmierinās ar Potjomkina kulisēm.

Šīs premisas problēma ir tā, ka tīri formāli tā varbūt nav nekāda premisa. Kaut arī viena daļa amerikāņu kinodramaturgu uzskata, ka šādā veidā premisa var attīstīties. Ka tas ir stiprs pierādījums spēcīgai premisai. Man tā drīzāk atgādina īso sinopsi. Premisa manā skatījumā ir īss šāda tipa formulējums: “Cilvēka labā griba noved pie ļaunuma izplatīšanās.” Taču īstenībā nav svarīgi, vai tā ir īsā sinopse vai premisa. Tas ir tikai akadēmisks jautājums. Svarīgākais, ka tas darbojas tavā labā kā pamats rakstīšanai un sniedz tev kā ierobežojumus, tā brīvību.

“Vienā no iepriekšējiem “Filmkonsten” rakstiem ir pastrīpota vēlēšanās, lai kino sāktu līdzināties oriģināldarbam, tā ka tas iespējami lielākā mērā spētu dzīvot savu patstāvīgu dzīvi. Šādos apstākļos redakcija atzinusi par piemērotu stādīt priekšā dažus viena no mūsdienu veiksmīgākiem dramaturgiem Max Landa filmu pazīstamā sarakstītāja E.A. Dupont uzskatus, kas izklāstīti tikko kā iznākušā darbā “Wie ein Film geschrieben wird”. Dupont kungs uzskata, ka rakstniekiem pārsvarā neveicas ar kino rakstīšanu, jo tie ļaujot savai fantāzijai pārlietu vaļīgus grožus... Reiz kāds nebūt ne nezīnāms rakstnieks uzrakstīja kino gabalu, saka Dupont kungs, un apgādāja to ar visai poētiskām beigām, kuras izskatījās aptuveni šādi: “Un nakts šķidrā nolaids pār sanošajiem mežu galiem, guldzoši sitās viļņi pret krastu, un vārdes kurkstēja mūklājā. Sudraba stars, kas līdzīgi dzīslai pāršķēla ūdeni, iezīmēja ceļu, pa kuru Marianne un Heincs devās pretī savai laimei.”

Skan jau dikti daiļi, taču laikam gan Dupont kungam būs taisnība, kad viņš apgalvo, ka režisors, kurš spēj uz baltā ekrānā atainot šo idilli ar nakts šķidrā nolaids, guldzošo ūdeni un kurkstošajām vārdēm un visu pārējo, būtu “Nobela prēmijas kinematogrāfā” cienīgs. Rakstnieks nedrīkst, saka Dupont kungs, apmierināties ar to, ka izveido darbību dramatiski iedarbīgā veidā. Viņam jāpatur acis katras atsevišķas bildes un vides plastiskā iedarbība. Viņam lieliski jā rūpējas par detaļām, jo tieši tās bieži dāvā filmai tās vērtību...

Bilde nedrīkst tikt lietota tikai un vienīgi kā teksta ilustrācija. Bildei jābūt galvenai lietai. Šādējādi filmu rakstnieki visumā ļoti grēko. Katrs konflikts jāataino bildē, katrai situācijai jāparādās loģiskā un dabiskā veidā un jāizriet no tuvākā notiekošā, un tādējādi jābūvē darbība.”

No laikraksta “Filmkonsten”, 1919

Iesēšana

Grieķu drāmās dzīvību bieži vien iepūta dievi vai pareģi ar saviem pareģojumiem. Viņi izziņoja tos skaļās balsīs, vērsoties tieši pie publi-

kas. Modernajā dramaturģijā un kino tiek izmantotas daudzveidīgākas metodes, taču to, ka pareģojumi piepildīsies, publika mūsdienās zina tikpat labi kā antīkajos laikos.

Liela daļa no pirmā cēliena un daļēji arī otrā cēliena uzdevuma ir priekšnojautu radīšana publikā. Tā iesēšana, kas vēlāk tikts pļauts. Tas nozīmē, ka tu pasniedz tikai vienu daļu no kādas sakarības, respektīvi, pasaki A, bet nepasaki B, kas nozīmē, ka tu paturi pie sevis informāciju, kuru apsokies atklāt vēlāk. Tu pareģo, bet neaizsteidzies priekšā.

Vienīgais, ko tu pirmajā cēlienā liec priekšā, ir pareģojums, sākot no lielām lietām līdz sīkumiem. Visu, sākot no tā, ka piespiedu audzināšanas iestāde atrodas uz izolētas salas fjordā, un beidzot ar mazāk raksturīgām iezīmēm, kā, piemēram, ka uzraugam nepatik, ka viņa matus samudžina vējš. Pēdējais nosauktais iesēj kādu īpašu iezīmi personāžā, kam var būt nozīme tālākajā darbībā. Tieši tāpat kā tad, kad pēc jauna partnera satikšanas aklās mīlestības laiks jau aiz muguras, tu sāc ievērot gan lielas, gan mazas lietas un mierīgi vai ar bailēm sāc piedomāt, kādas tām varētu būt sekas nākotnē.

Visbiežāk iesēšanai būtu jānotiek ar vieglu roku, mazās devās un diskrēti. Tāpat kā ikdienā, kad, piemēram, jaunais partneris neaizskrūvē zobu pastas tūbiņas korķi. Tā ir nenozīmīga, gandrīz nepamanāma darbība, taču vēlāk tā tomēr var novest pie milzīgiem konfliktiem.

Ir daudzas un dažādas sēklas, kas jāiesēj kā isfilmās, tā pilnmetrāžas filmās. Šī parasti ir aizraujoša scenārija rakstīšanas darba sadaļa. Viena no mākslām ir padarīt šos priekšvēstnešus un brīdinājumus cik vien iespējams nemanāmus. Tā, lai tie šķistu pašas par sevi saprotamas darbības sastāvdaļas un publika tos nebūt neizjustu kā kaut ko iesētu. Publika var justies droša, ka pastāv savienojumi un sakarības stāstā "Kurš uzvarēs", taču tā nekādā gadījumā nedrīkst atrasties soli priekšā un nolasīt katru sēkliņu pirms laika. Citādi jau visa filma kļūtu iepriekšparedzama.

Dažas sēkliņas tiek iezīmētas skaidrāk. Varbūt tāpēc, lai iekrāsotu apzinātu bēgšanas ceļu. Vai arī tu iezīmē tā, lai publika patiešām

atcerētos. Bieži vien notiek tieši otrādi — tu tik nemanāmi un tik agri jau esi iesējis kādu notikumu, rakstura iezīmi utt., ka tad, kad “raža jāpļauj”, publika jau par to gandrīz aizmirsusi.

Došu piemēru, kas, cita starpā, būtu jāiesēj “Salā”. Vispirms mazliet informācijas par scenāriju, ko gatavojos rakstīt. Man ir divi bagātīgi avoti, no kuriem gatavojos smelties. Vispirms jau stāsts veidots uz patiesa notikuma pamatiem. Tas notika Norvēģijā ap 1910. gadu, un pēc tam rakstniece Merete Lindstrēma (*Merethe Lindström*) šo notikumu aprakstīja daiļliteratūras stāstā. Es smelšos no abiem avotiem un bez tam vēl kādu daļu piedomāšu pats. Taču manam stāstam ir viens specifisks leņķis. Man vissvarīgākais ir pastāstīt par labo cilvēku pasivitāti, naivumu un labo gribu, kas ļauj ļaunumam izplesties. Šis leņķis tad arī noteiks manu izvēli par vispirmām kārtām sējamo.

Kas tad, cita starpā, tiks iesēts?

Liela nozīme stāstā ir videi. Piemēram, ka tā ir sala, no kuras grūti aizbēgt. Tā ir skaista, idilliska vieta, citiem vārdiem runājot, šeit grūti atklāt ļaunumu. Sala ir brikšņaina, grūti caurstaigājama, un tajā viegli paslēpties. Dziļāk salas vidienē atrodas dažas privātas zemnieku sētas, vienā no tām dzīvo jauna meitene.

Viens no priekšplānā izvirzītajiem varoņiem ir zēns vārdā Kajs. Domāju, ka jau ekspozīcijā mēs redzēsim, kā viņš sāk neuzticēties pieaugušo pasaulei. Tēvs ir miris kādā nelaimes gadījumā, un mājā ienāk patēvs. Kajs dzird milas skaņas plūstam no mātes guļamistabas, un greizsirdība pret patēvu noved viņu līdz noziegumam. Kajs nav nekāds nevainīgais jēriņš, arī viņā slēpjas ļaunuma spēki. Svarīga ir informācija, kam nākotnē var izrādīties liela nozīme, piemēram, fakts, ka Kajs ārkārtīgi baidās no tumsas un neieredz jebkāda veida kukaiņus.

Vēl viens varonis, kurš šajā stāstā ir “tiešais ļaunuma pārstāvis”, ir uzraugs Sērensens. Es uzskatu, ka ir svarīgi, lai filmas sākumā viņš netiktu par daudz atmaskots. Viņš patik gan lielākajai daļai personāla, gan puikām. No malas viņa nežēlība nav saskatāma. Tikai nojaušama, kā, piemēram, viņa pēkšņais, neapvaldītais niknums uz vēju, kurš sabužina matus, un tas mazliet izbrīna jauno skolotāju Johannesu.

Taču Sērensena niknums ātri rimstas un viņš atkal atgūst savu piemīlīgo "es".

"Nolādētajā pasaulē" jau pirmajās ievadepizodēs var saskatīt vairākas sēkliņas, kurām būs nozīme turpmākajā stāstā. Cita starpā, tiek iesēts Agneses lielais pretstats mātei un siltais kontakts ar tēvu. Tas, ka Agnese ir diezgan vientuļš cilvēks. Un rakstošs — vismaz viņa raksta slepenas vēlmju vēstis, kurās pat atzīstas mīlestībā uz citu meiteni.

Katrā meistarīgi risinātā stāstā "Kurš uzvarēs" tu vari atrast smalki izstrādātu sējumu sistēmu. Šīs sistēmas uzbūvēšana var aizņemt daudz laika. Bieži izrādās, ka tev "jāuzlādē" epizodes "pēc tam", tas nozīmē, ka scenārija apstrādes laikā tu pārraksti un aizvien vairāk papildini savus sējumus. Tu it kā pēc tam saliec mozaiku, kaut arī visi gabali nemaz nav redzami vai ir tikai nomanāmi.

Pamatkonflikts un blakuskonflikti

Pirmā cēliena laikā aizvien vairāk izkristalizējas pamatkonflikts. "Salā" fiziski uz priekšu dzenošais konflikts ir tas pats, kas izraisošais elements. Patiesā drāma sākas tad, kad Kajs atklāj seksuālo uzbrukumu esamību. Galvenā problēma ir skaidri izteikta, un šaha spēle var sākties. Tas, kas noticis pirms tam, ir priekšnoteikums un daļa no pamatkonflikta. Tieši ap šo centrālo problēmu notiks visa vilkme un pretvilkme ap iesaistītajām personām līdz pat beigu atrisinājumam. Sekojot šim modelim, kā jau minēju, pamatkonflikts ir augstākais premisas pierādījums. Vai tas tā ir "Salas" gadījumā, tu vari izlemt pats.

Tātad pirmā cēliena laikā padziļinās pamatkonflikts. Taču arī attiecības varoņu starpā iegūst vairākas dimensijas. Un nojaušami aizvien vairāki un vairāki konflikti.

Ko nozīmē blakuskonflikti?

Parasti mums dzīvē nav tikai viens vienīgais konflikts, un tā tas ir arī kino. Ja tavš stāsts saturēs tikai vienu pamatkonfliktu, tas kļūs plakans un viendimensionāls. Blakuskonflikti radīs stāstā vairākas dimensijas. Tie ir nozīmīgi konflikti, taču neietekmē stāsta iznākumu un tāpēc var tikt pabeigti tad, kad ir nogatavojušies.

Skaidrs blakuskonflikta piemērs "Nolādētajā pasaulē" ir konflikts starp Agnesi un ritenkrēslā sēdošo Viktoriju. Sākumā Viktorija ir Agneses vienīgā draudzene, kuru Agnese aklās dusmās aizvaino "savas" neizdevušās dzimšanas dienas ballē. Viktorija atbiežas, skolā paziņojot, ka Agnese mīl Elīnu. Blakuskonflikts aizvien vairāk saasinās, taču tiek pabeigts jau agri, 2. cēlienā, respektīvi, ilgi pirms beigām.

Blakuskonflikti "Salā" ir, cita starpā, dažādas pretrunas starp zēniem. Vecāko un pieredzējušāko zēnu vidū ir tādi, kas dažādos veidos izmanto savus līdzbiedrus. Rupji pāridarījumi un kļāja vajāšana nav nekas neparasts. Zēnu vidū ir divi lideri, kuriem katram ir sava banda. Kādu laiku Kajam izdodas balansēt šo lideru starpā, taču, kad notiek sacelšanās, Kajs un daži citi puikas izveido savu grupējumu.

Tāpat sacelšanās brīdī ir trīs konkurējoši grupējumi, kas bēguļošanas laikā pa salu nodara cits citam vairāk ļauna nekā palīdz.

Vēl viens blakuskonflikts ir starp humāno skolotāju un citiem salas personāla darbiniekiem. Šis blakuskonflikts beidzas brīdī, kad Johanness ir sapratis savu kļūdu un mēģina dažiem saprātīgākajiem kolēģiem darīt zināmu to, ko viņš zina par nežēlīgajiem uzbrukumiem un varbūt pat par Saulesvecas slepkavību. Nevienš kolēģis neuzdrošinās vai negrib viņā klausīties. Abi šie konflikti ir svarīgi, taču neviens no tiem nav noteicošais stāsta iznākumā. Pamatkonflikts ir starp uzraugu Sērensenu un Kaju. Liels blakuskonflikts ir starp humāno skolotāju Johannesu un Sērensenu, tāpat kā ar pārējiem skolotājiem. Mazliet mazāks blakuskonflikts ir Kaja pretrunas ar citiem ieslodzītajiem puikām.

Blakuskonflikti ir vienā vai otrā veidā saistīti ar pamatkonfliktu un ir tā sastāvdaļas. Tīrā stāstā "Kurš uzvarēs?" visam ir jābūt viena veseluma sastāvdaļai. Un teorētiski blakuskonflikti ir daļēji premisas pierādījumi.

Uz salas norisinās arī neliels milasstāsts. To laikam nevar nosaukt par blakuskonfliktu, jo tas nemaz īsti nav konflikts. Iespējams, mēs to varam nosaukt par apakšintrigu. Jauna uz salas dzimusi meitene, braucot garām ar pajūgu, ieskatās acīs Kajam, kurš ceļu darbos lauž

un nes akmeņus. Stāstā šie acu kontakti ir nozīmīgi.

Blakuskonflikti un apakšintrigas bieži vien piedod kinodarbiem elpu un sulīgumu. Tādējādi mazliet pieticīgās cilvēciskās pretrunas padara varoņus dzīvākus. Spraiga sižeta filmās un trilleros bieži var vērot, kā varonīgajam policistam blakus varoņlīmeņa aktivitātēm ir jārisina ārkārtīgi banāli ikdienas konflikti. Taču labākajā gadījumā strīdi pie virtuves galda var atspoguļot un padziļināt lielākos filmas konfliktus.

Kā scenārists tu allaž riskē, ka šie bieži vien krāsainie blakusstāstiņi var izaugt pārāk lieli un izkonkurēt īsto stāstu. Reizēm tas var izrādīties pamatoti — vienkārši izrādās, ka tajā, ko tu domājijs esam par blakuskonfliktu, paslēpies daudz labāks pamatkonflikts. Taču parasti ir jāuzmanās, lai nenobrauktu no ceļa.

Visbiežāk blakuskonflikti un apakšintrigas izbeidzas pirms pamatkonflikta atrisinājuma, respektīvi, 2. cēliena laikā. Reizēm tie var beigties izskaņā, pēc konflikta atrisinājuma. Pie tā es vēl atgriezīšos.

Pirmais cēliens sāk tuvoties beigām. Ir amerikāņu scenāriju teorētiķi, kas uzskata, ka pirmajam cēlienam būtu jābūt aptuveni 30 lapu garumā. Iespējams, ka tas tā arī ir daudzos parasti būvētos pilnmetrāžas kinoscenārijos. Taču es esmu ļoti skeptisks pret šāda veida aprēķiniem.

Pirmais pagrieziena punkts

Pēc dramaturģijas likumiem, pirmais **pagrieziena punkts** ir tas katalizators, gāzes pedālis, kurš piedod stāstam tempu. Vai nu tādējādi, ka tiek nospriegots pamatkonflikts un kļūst par absolūtu faktu iesaistīto acīs. Vai arī tādējādi, ka notiek spēcīga pārvērtība, piemēram, notiek slepkavība, tiek atklāta neuzticība, kāds iegūst lielo laimestu u.c. Var būt arī tā, ka kāds, parasti galvenais varonis, saņem uzdevumu, kaut ko, kas jāpadara, citādi uz spēles likts pārāk daudz. Vai arī atklājas kaut kas tāds, kas spiež iesaistītās personas turpināt ceļu aizvien spēcīgāk pieaugošā notikumu virknē.

Es personiski uzskatu, ka ir grūti darba procesā izprāt, kur atradīsies pagrieziena punkti. Skaidrs, ka katrs stāsts prasa lielākas

pārmaiņas, lai neiesprūstu jau nospraustā skrejceļa vidū.

Taču bieži vien ir grūti uzdot precīzus pagrieziena punktus. Tiras "Kurš uzvarēs?" tipa asa sižeta filmas ar, piemēram, slepkavības elementiem kā pagrieziena punktiem ir relatīvi viegli analizējamas. Taču, tiklīdz parādās mazliet dziļāki raksturi, tad nav nepieciešams, ka izraisošais dramatiskais notikums ir tas, kurš liek varonim reaģēt un novērsties no izvēlēta virziena. Reizēm iespējams, ka pēc kāda pamatkonfliktam nozīmīga notikuma var norisināties vairākas epizodes. Un man pagrieziens varonī pašā ir svarīgāks nekā ārējais pagrieziens. Bieži vien iekšējās pārmaiņas notiek soli pa solim, nevis vienā acmirkli.

"Nolādētajā pasaulē" "pagrieziens" iesākas, kad Elīna, saderējusi ar māsu Jesiku, noskūpst apstulbušo Agnesi. Jau nākamajā mirklī Elīna nožēlo savu rīcību un grib griezties atpakaļ, lai atvainotos Agnesei par uzbrukumu, taču māsa aizrauj viņu līdz uz viesībām. Tomēr caur "skūpstu" drāma ieguvusi jaunu pavērsienu un uzņēmusi tempu. Pie šīs epizodes es vēl atgriezīšos.

Trillerī "Mednieki" loks savelkas ap Eriku, pareizāk sakot, viņš kā godīgi domājošs cilvēks nevar stāvēt malā un nereaģēt un tāpēc aizvien vairāk pietuvojas frontes līnijai. Viņš ir labais šerifs, kas nokļuvis zemē bez likumiem. Manā uztverē pirmais pagrieziens notiek, kad galvenais varonis Eriks saprot, ka pat brālis Leifs var izrādīties par viņa ienaidnieku. Tas ir pēc tam, kad Leifs nošāvis savu suni un sēž ar Eriku pie virtuves galda. Ciniskā balsī Leifs skaļi lasa vēstules, ko ar iepazīšanās sludinājumu starpniecību saņēmis no sievietēm. Eriks sēž kluss un vēro savu brāli. Tad Eriks ierosina, ka abi varētu atkal nedēļas nogalē doties pamakšķerēt. Tas ir pēdējais mēģinājums par jaunu normalizēt attiecības abu starpā, taču Leifam nav laika saieties ar brāli. Viņš steidzīgi pieceļas no galda un aiziet. Kaut kas abu starpā ir noticis. Pēc šā gadījuma, filma ieiet jaunās sliedēs, jauns cēliens, kas sākas ar policijas priekšnieka izteikto vēlēšanos, lai malu medniecība tiktu izbeigta. Nākamajā epizodē redzama vētrains pilnsapulce malu medniecības sakarā. Tātad drāma uzņēmusi ātrumu. Nu sākas istā šaha spēle abu brāļu starpā. Pa istam tā pastiprinās, kad atklājas, ka

Leifs izšķērdējis gan mežu, gan naudu. Tagad starp abiem brāļiem nostājies arī vēl mantojuma strīds un Leifs palūdz Eriku vākties ellē, kas nozīmē — doties atpakaļ uz Stokholmu. Pēc šā gadījuma strīds brāļu starpā jau ir pilnīgi atklāts, un drīz vien tajā iesaistīts viss ciems.

Ir gadījumi, kad ārējā pārvērtība var iet roku rokā ar iekšējo. Piemēram, kad viens varonis vajadzības dēļ spiests uz acumirkliģu pārvērtību. Tas var būt gadījumos, ja varonim tiek draudēts, ja tas vai nu pamatīgi iemīlas vai citu iemeslu dēļ nonāk stūrī iedzīta cilvēka stāvoklī un viņam jārikojas.

Stāstā “Kurš uzvarēs?” tev jārada vai nu pakāpeniskāka, vai straujāka pārmaiņa, kas tādā vai citādā veidā liek darbībai koncentrēties vai pieaugt spēkā. Kur tieši atradīsies šis punkts darba procesā, nav svarīgi, taču pagriezianam būtu jānotiek vienā varonī. Ja tavs stāsts ir pārāk daudz bāzēts uz intrigu, visticamāk, pagrieziana punkts notiks tikai ārējās darbības līmenī. Bieži vien pārāk uz darbību bāzēts stāsts nozīmē, ka tajā ir tikai ārišķīgi varoņi. Vienkārši varoņu raksturu attīstībai nav vietas.

Nepieciešamību precīzi izvietot filmas pagrieziana punktus vieglāk apmierināt, kad filma ir gatava. Tad kinoteorētiķis bez īpašām bažām var iebakstīt ar pirkstu istajos punktos. Taču ir atšķirība starp rakstīšanu un vēlāku analizēšanu.

Virzība uz priekšu un šķēršļi

Kā jau agrāk minēju, tieši 2. cēlienā, konfliktam pieaugot spēkā, tiek izspēlēta filmas galvenā daļa. Tieši šeit visvairāk attīstās gan varoņi, gan intriga. Galvenais darbības dzinulis ir tā saucamā **virzība uz priekšu**.

Kā radīt virzību uz priekšu?

Ja nu es turpināšu ar savu pedagoģisko piemēru “Sala”, tad vismaz viena stāsta spēkā pieaugšanas fāze notiek, kad Kajs izstāsta skolotājam Johannesam par seksuālajiem uzbrukumiem. Johannes, bruņojies ar labiem nodomiem, dodas pie uzrauga Sērensena šo lietu noskaidrot. Līdz ar to visi kauliņi ir nostādīti vietās un spēle var sākties. Viss ir uzlādēts augoša konflikta kāpinājumam. Sākas filmas

galvenā daļa, respektīvi, 2. cēliens, kam, pēc dažu kinoteorētiķu domām, būtu jāatrodas starp 30. un 90. lapu.

Šajā kinostāsta galvenajā daļā iesaistītās personas sastopas ar vilkmi un pretvilkmi, zaudējumiem un ieguvumiem. Stāstā "Kurš uzvarēs?" visbiežāk ir runa par atšķirīgu virzienu vēlmēm, kas stāv viena otrai pretī. Viens varonis grib vienu lietu, bet otrs kaut ko pavisam citu. Abas vēlmes nevar pastāvēt vienlaicīgi — kādam jāuzvar un kādam attiecīgi jāzaudē.

Tas ir klasiskās dramaturģijas pamats — atšķirīgās gribas kinofilmā liek darbībai virzīties uz priekšu. Cēloņsakarības var parādīties kā loģiskas un absolūti nepieciešamas. Piemēram, "Salā" varoņiem nav nekādas izvēles, viņi rīkojas, ņemot par pamatu to, ko uzskata par absolūti nepieciešamu. Visam ir vismaz iekšēji psiholoģiska loģika. Varoņiem nav nekāda pārskata pār notiekošo, viss notiek šeit un tagad. Tieši tāpat arī publikai. Tā nevar kā grāmatā pašķirt atpakaļ vai apstāties, lai pamatotu kādu notikumu, jo katrs mirklis rada jaunu mirkli. Tā ir pastāvīga virzība uz priekšu. Epizodes saākējas viena ar otru, radot trešo, utt.

Piemēram, trillerī "Bēdz, lai dzīvotu!" varoņi drāmā tiek ievilkti aizvien dziļāk, neņemot vērā, vai tie to vēlas vai ne. Katrs solis ir loģisks iepriekšējā turpinājums. Ja esi uzņēmies rūpes par bēgļu sievietes bērnu, tad tam ir savas sekas.

Gluži vienkārši stāsts izaug no vienas lietas līdz nākamai. Katrai situācijai un epizodei būtu jāliek pamatkonfliktam pavirzīties kādu gabalu uz priekšu. Viens veids, kā pārbaudīt katras epizodes izturību, ir aplūkot to kā absolūti atsevišķu vienību. Epizode ir dzīvotspējīga, ja tā tomēr var pateikt kaut ko jaunu, pamatkonfliktam svarīgu. Ja tā nav, tad epizode jāpārraksta vai vispār jāņem ārā. Tas gan attiecas tikai uz tīru stāstu "Kurš uzvarēs?".

Galvenais mehānisms konflikta saasināšanai ir šķēršļi. Bez šķēršļiem drāma apstājas. Iesaistītajām personām jā sastopas ar vairākiem šķēršļu veidiem. Visbiežāk šie šķēršļi ir vērsti pret kādu varoni, galveno varoni, ar kuru galvenokārt publika var identificēties.

Visbiežāk sastopamais šķērslis ir **aktīvais šķērslis**. Tas nozīmē,

ka ir viens vai vairāki personāži, kas grib aizkavēt galvenā varoņa gribas piepildīšanos. Es saku: **personāžs**, taču tam nav obligāti jābūt cilvēkam, tas var, piemēram, būt kāds divains radījums vārdā I. T. vai pile vārdā Donalds. Šī aktīvā pretpēka un potenciālā ienaidnieka griba parasti atšķiras no galvenā varoņa gribas. Regulāri, spēcīgi un patstāvīgi šis pretpēks rada šķēršļus galvenā varoņa ceļā. Nodaļā par personāžiem es pieskaršos šai tēmai tuvāk.

Otra veida šķērslim ir grūtāk piekļūt — tās ir tā saucamās **iekšējās pretrunas**. Visbiežāk ir runa par galvenā varoņa iekšējām psiholoģiskām pretrunām. Šo komplikāciju dēļ viņš nevar rīkoties vai pat riskēt zaudēt "kauju". Iekšējiem strīdiem nebūt nav jāsastāv tikai no neirozēm vai traumām, tiem var būt arī reliģiozi vai citi ētiskāki cēloņi.

Scenārija autoram šīs iekšējās pretrunas ir ļoti efektīvi instrumenti virzības uz priekšu radišanai. Cīņa par to, lai ārējās pretrunas uzveikšanai varonis spētu pārvarēt iekšējo, var izveidoties ļoti sa-springta. Vai galvenais varonis pilnīgi pretēji savai gribai spētu nogalināt ļaunu un bīstamu cilvēku? Vai galvenais varonis, par spīti savai klaustrofobijai, uzdrošināsies kāpt liftā, lai desmit stāvu augstāk izglābtu cilvēku? Vai stipri ticīgais galvenais varonis piekritīs asinspārliešanai, tādējādi izglābjot mirstošu bērnu? Mūs, cilvēkus aizkavējošo šķēršļu skaits ir neierobežots. Bez tam šī iekšējā spēku samērīšana var pacelt gaismā svarīgus dzīves jautājumus. Piemēram, vai vispār kādam ir tiesības nogalināt cilvēku? Un tādā gadījumā — kur ir robeža?

Humānais "Salas" Johanness šķietami tiek aizkavēts savas labās gribas dēļ. Taču galvenais cēlonis īstenībā ir viņa ārkārtīgās bailes no konfliktiem. Šo faktu viņš cenšas noslēpt arī pats no sevis. Laba cilvēka bailes no konfliktiem var izrādīties par apspiestas sabiedrības pamatakmeni. Arī Kaja bailes no tumsas var tikt izmantotas sižeta kāpināšanai.

Iekšējās komplikācijas bieži vien publikai ir atpazīstamas. Piemēram, nav grūti iedomāties, cik briesmīga sajūta varētu būt puikam, kas baidās no tumsas, tikt ieslēgtam piķa melnā pagrabā.

Īstenībā iekšējās pretrunas kinostāstā var būt pietiekams

“pretspēks”. Taču stāstos “Kurš uzvarēs?” parasti iekšējās pretrunas vienkārši ir blakuskonflikts līdzās kādām lielākām sakarībām.

Trešais šķēršļu tips ir fiziskie šķēršļi. Tie var būt visvisādi, sākot no dzelzs durvīm un beidzot ar upi. Taču šķērslis var būt arī svešvaloda vai neizprotama kultūra. Tie ir konkrēti šķēršļi, kas stāv ceļā un kas galvenajam varonim jāpārvar, lai sasniegtu mērķi. Asa sižeta filmās šādi ārēji fiziski šķēršļi paši par sevi var būt izšķirīgie notikumi, taču bieži vien tā ir patukša dramaturģija. Lai cik kraujus klinšu ceļus un akmeņu lavīnas varoņi pārvarētu, tie publikai kalpo tikai kā papildu izklaide. Tāpat kā šis mežonīgi ātrās auto pakaļdzišanās. Taču, bez šaubām, ir aizraujoši, ja “augstāka mērķa” sasniegšanai galvenajam varonim jāuzrāpjas pa mājas fasādi. Piemēram, jāmēģina uzrāpties uz jumta kā Martinam Bekam (Karla Gustava Lindsteta (*Carl-Gustav Lindstedt*) tēlojumā), lai aizkavētu vēl lielāku asinsizliešanu un piedabūtu trako vīru tur augšā izbeigt savu karu pret visu pasauli (“Cilvēks uz jumta”, 1976).

Manā piemērā “Sala” fizisks šķērslis ir pati sala. Bēgošajiem puikām nav laivu, un viņi nevar tikt līdz cietzemei.

Ierobežojumi, ko spēj radīt fiziskie šķēršļi, scenārija autoram var izrādīties ļoti pateicīgi. Pasaules samazināšana rada lielāku koncentrāciju. Un reizēm tie var pat likt drāmai saasināties, kā tad, ja no ārpuses aizcērtas durvis un cilvēki ir spiesti sadzīvot slēgtā istabā. Nav jau tā, ka šie ierobežojumi būtu jāizmanto vienīgi dramaturģiskā sakarā. Piemēram, Luisa Bunjuela (*Luis Buñuel*) “Nāves eņģeli” (1962) cilvēku noslēgtība noved pie ļoti ērmota vājprāta veida.

Cits fiziska šķēršļa piemērs ir laiks. Laika ierobežojumu noteikšana varoņiem ir ļoti efektīvs veids, kā sasniegt virzību uz priekšu. Laika bumbas tikškus mēs esam pieredzējuši daudzās filmās. Tādā vai citā veidā galvenajam varonim skanēs Zvans, un vai viņš/viņa tiks galā, pirms norādītais laiks būs iztecējis?

Ar visdažādākajiem šķēršļu veidiem strādā zviedru filma “Mednieki”. Galvenajam varonim Erikam jāstopas ar neapšaubāmi ļoti aktīviem šķēršļiem, kurus galvenokārt liek ceļā viņa paša brālis.

Taču ne jau tikai brāļa mednieku kompānija ir aktīva galvenā varoņa pretiniece — zināmos brīžos tā ir visa sabiedrība. Galvenā varoņa iekšējās komplikācijas ir galvenokārt viņa jūtīgās saites ar brāli un vainas izjūta, kas viņu moka par to, ka reiz pametis brāli un dzimto ciemu. Bez tam, pildot policista darbu, galvenais varonis ir nogalinājis cilvēku. Dvēseliski tas viņu padara ievainojamāku. Fiziskais šķērslis cita starpā ir arī grūti izbraucamā ziemeļu daba. Piemēram, ir grūti atrast medniekus, kas devušies uz lielo mežu, lai kopā ar Ūvi — medniekiem bīstamu aculiecinieku — medītu aļņus. Ja Eriks nepaspēs laikā, tad visticamāk liecinieks mirs “kļūdas pēc” izšauta šāviena dēļ.

Ne vienmēr ir nepieciešami lieli šķēršļi, lai radītu aizraujošu filmu. Ja tu publikas priekšā esi uzdevis kinostāstam mierīgu toni, tad arī nelieli šķēršļi var izrādīties dramatiski un sajūtu ziņā spēcīgi. Piemēram, ja tu zini, ka varoņa iespējas tiek ierobežotas viņa periodiskā alkoholisma dēļ un uz galda tiek nolikta šņabja pudele, tas var radīt ārkārtīgi lielu spriedzi. Kas notiks? Viņš dzers vai nedzērs? Šādā, iespējams, mierīgā stilā izstāstītā situācijā, tiek uzklausīta katra balss un katrai niansei varoņa sejā var būt nozīme.

“Pastnieks” (1994) ir filma, kas strādā ar “maziem” šķēršļiem. Šis nelielais, divainais stāsts ir par ļoti nabadzīgu pastnieciņu Mario, kurš apgūst poētisku valodu. Tātad šajā gadījumā uzveicamais šķērslis ir valoda. Ārējais dramatisms izmantots taupīgi. Mario izsniedz pastu dzejniekam Pablo Nerudam, un ar katru dienu viņa valoda attīstās un kailie, bērnišķīgie jautājumi par dzejas noslēpumiem liek sapurināties pat varenajam Nerudam. Mario no tālienes iemilas Beatrisē, un pat mīlestība tiek saistīta ar valodas problēmu, varu un iespējām.

Ir arī ceturtais šķērslis, kuru gan es labprātāk sauktu par **nelaimīgām sakritībām**, tādām kā pārdurta riepa vai banāna miza, uz kuras var paslidēt. Kinostāstā tiem var būt sava loma, taču reti kad — noteicošā. Kinokomēdijā “banāna miza” var iedarboties, un laimīgos gadījumos tā var patiešām izrādīties liela māksla — kā zviedru komēdijā “Nauda” (1946), kurā Nils Pope meistarīgi klūp un krīt starp banknotēm. Ja tīra drāma tiek pārlādēta ar pārāk daudzām

nelaimīgām sakritībām, tā var kļūt komiska pret jūsu gribu. Drāmā sakritības ir grūti pieņemt, publika parasti kļūst aizdomīga, ja lietas notiek vienkārši sagadīšanās pēc. Lielākajai daļai jābūt loģiski uzbūvētai.

Attīstības loģika

Daudziem faktoriem jāsastrādājas, lai stāstā “Kurš uzvarēs?” radītu virzību uz priekšu. Piemēram, publikai pietiekami spēcīgi jāidentificējas ar vismaz vienu no varoņiem. Virzību uz priekšu veido arī montāžas ritms, dialoga veidošanās un citi komponenti, kas sasien kopā un rada **“zobrata efektu”** no kadra uz kadru, no replikas uz repliku, no epizodes uz epizodi, utt., cauri visai filmai.

Tomēr svarīgākā par visu ir attīstības loģika, respektīvi, epizodes nevar izvairīties cita no citas. Pamatā epizodei jāizriet no iepriekšējās epizodes un jāpiedalās nākamās epizodes risināšanā. Tas liek katrai epizodei būt par mozaikas gabaliņu kopējā ainā.

Patiesībā “Kurš uzvarēs?” virzība uz priekšu nedrīkst būt pamanāma, taču uzreiz ir jūtams, ja tur tās nav. Tad viss paliek stāvam uz vietas. Un stāstā “Kurš uzvarēs?” stāvēšana uz vietas ir pats briesmīgākais grēks. Arī atpūtas pauzēm, starpkadriem un citiem starpbrīžiem — arī tiem vienā vai otrā veidā jābūt kopējās mozaikas gabaliņiem. Var šķist, ka ir vajadzīga pārspilēta precizitāte, taču, ja stāsts “Kurš uzvarēs?” ir kārtīgi izstāstīts, tad šī mērķtiecīgā kustība uz priekšu nemaz nav manāma. Ņemsim par piemēru Ūlas Ulsona galveno mācību piemēru — “Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu” (1975). Par spīti tam, ka gandrīz viss “guļ pareizi”, publika neapšaubāmi seko līdz sižetam. Un tur nav nekā divaina. Kad es stāstu bērniem pasakas, viņi nevar ciest, ja pārāk bieži nomaldos sānceļos vai pārlecu stāsta sasaistēm. Īpaši tad, kad stāsts jau sāk tuvojies beigām un bērni pilnīgi iegrimuši pasaku valstībā. Valda absolūta uzmanība. Tādā brīdī veikti loģiski pārlēcieni var sabojāt visu stāstu.

Es esmu domājis par drāmas loģiku. Man vissvarīgākā ir **iekšējā loģika**, respektīvi, centrālie raksturi, un parasti tikai galvenais varonis ir loģiskās secības nesējs. Atsevišķās situācijās publika seko līdzī

galvenā varoņa iekšējai cīņai. Galvenā varoņa fiziskā cīņa nav mazsvarīga, taču identifikācija ar to ir tik spēcīga, ka publiku vispirmām kārtām piesaista un ieinteresē tas, kāda būs galvenā varoņa psihiskā reakcija un kā viņš tiks galā ar pārbaudījumiem, kuriem filmā noteikti jābūt, lai stāstā "Kurš uzvarēs?" viņš neizrādītos zaudētājs.

Bez tam filmas kāpināšanās laikā galvenais varonis soli pa solim mainās. Šī pozitīvā vai negatīvā attīstība notiek tādēļ, ka galvenajam varonim dažādos veidos jāatvairā uzbrukumus. Labākajos gadījumos galvenais varonis var mācīties no šīm cīņām un nobriest, asināt savus ieročus un veidoties par aizvien labāku pretinieku. Es uzdrošinos apgalvot, ka iekšējā cīņa un brieduma process ir tie, kas visvairāk piesaista publiku un sasaista kopā kopainu.

Ir vesela gūzma sliktu asa sižeta filmu, kurās no varoņu attīstības nav ne vēsts. Ir arī varoņi pasaku pasaulē. Tie ir mītiski personāži, kuru iekšējās un ārējās pasaules ir stabilas kā klintis. Šajā kategorijā iekļaujas arī godīgais vesternu varonis un taisnīgais Robins Huds. Tīrkultūras pasakai kā episkai, liriskai un sineastiskai filmai un dažādajiem jauktiem paveidiem šie iekšējie loģiskie procesi nav nepieciešami un līdz ar to — arī "psihologizēšana" ne. Pie tā es vēl atgriezīšos.

Un tomēr. Strādājot es visu laiku cenšos paturēt prātā centrālo varoņu iekšējo attīstību. Tas nozīmē, ka ārējo notikumu risinājumā man ir diezgan liela brīvība un es varu veikt samērā stiprus izrāvienus un pagriezienus. Reizēm pat ielaist sižetā relatīvi iracionālus notikumus. Vai, kā mēdza sacīt jau agrāk pieminētais Žans Klods Karjērs: ja kļūst pārāk garlaicīgi vai stāsts tiek risināts pārāk pareizi, tad kadrā jāielaiž kamieli. Ar to domāts, ka filmā notiek kaut kas pilnīgi negaidīts un tādējādi gan publika, gan stāsts var pamosties un atgūt dzīvīgumu. Šādus **kamielus** vieglāk ielaist stāstā, ja tajā ir iekšējā loģika, kas ir galvenā kontinuitātes uzturētāja. Tas nenozīmē, ka tev piešķirta pilnīga brīvība. Kā jau agrāk tiku minējis, stāsti "Kurš uzvarēs?" krasi vērsas kā uz iekšējo, tā ārējo virzību uz priekšu. Tāpat kā manā mācību piemērā "Sala", kurā kopaina mērķtiecīgi virzās uz attiecību noskaidrošanu starp dažādajiem spēkiem. Akmens ir sācis

ripot un ripo aizvien ātrāk. Un, jo ātrāk tas ripo, jo mazāk iespējami "kamieļi". Publikai nepatīk tikt iztraucētai ar tādām lietām, kad ir visinteresantāk. Ar to riskē visa līdzjušanas noskaņa, kad stāsts tuvojas kulminācijas punktam.

Kas ir labs scenārijs?

Reizēm, kad esi noskatījies filmu, kura sagriežusi kājām gaisā tavu dzīvi, tu domā: vells parāvis, kāds gan bija tās scenārijs?

Tad es mēdzu iedomāties par Dastinu Hofmanu, kurš it kā esot teicis, ka viņš kā aktieris nemaz negribot pārāk labu scenāriju... jo tad tur īsti vairs neesot vietas viņam... kostīms par šauru, par gatavu. Nav kur augt.

Kā režisorei man šķiet, es saprotu, ko viņš ar to domā. Scenārijam jākalpo par tramplīnu, no kura lēkt. Tam jāizbrīvē telpa kā fantastiskiem gulbjeida lēcieniem un dubultmolbergiem, tā arī dziļiem ienirieniem, kas sašķeļ ūdens virsmu un vienā acumirkli var sagraut veselu pasauli. Vienkārši, vai ne?

Patiesībā scenārijam uzdots neiespējamais uzdevums daļēji funkcionēt kā lasāmgabalam, uz kura bāzes dabūt naudu, daļēji kalpot par darba skici mums, kas ceram nodarboties ar šā stāsta pārvaldīšanu un padarīšanu par meistardarbu. Jebkurš taču cer uztaisīt kaut ko neaizmirstamu, kaut ko tādu, ko vēl neviens cits nekad nav paveicis. Paņemt pasauli ar izbrīnu. Likīt tai uz mirkli aizturēt elpu un paraudzīties uz pasauli, kuru esi radījis tu.

Es piederu pie tiem režisoriem, kuri raksta vai nu paši, vai kopā ar kādu. Tāpēc man sanāk visu laiku sekot līdzī un piedot formu tiem scenārijiem, ar kuriem es gatavojos strādāt. Es uzskatu, ka tā ir privileģēta situācija.

Lai kāds scenārijs mani izraisītu interesi, tam mani jāuzrunā personiski un tajā jāspīd cauri mežonīgai vēlmei stāstīt.

Visbiežāk interesantākais ir tas, kas izkrīt, tas, kas paliek guļam plauktā. Tie aizmirstie mozaikas gabaliņi, kas jāsaliek pašam. Tie, kas atstāj publikā sajūtas, ko nest līdzī uz mājām vai ar ko kopā aiziet uz krogu un par ko izkauties vai pasmieties.

Stāstam, kuru tu turi rokā, nevajadzētu būt pārlietu bagātinātam ar detaļām. Jo tad tu riskē neuziet galvenās pēdas. Tā vietā tu varbūt nomaldies ērkšķainajos krūmu biezokņos vai noklīsti purva rāvā. Un vienīgais, ko galu galā izdodas piedzīvot, ir tavs paša apjukums.

Scenārijā jābūt kaut kādai loģikai. Ne redzamai, taču jūtamai. Tajā jāspēj saošņāt pēdas.

Scenārijā būtu jābūt personāžiem, kas nes sevī noslēpumus, kurus mēs gribam izzināt, un tāpēc tiekam mudināti meklēt.

Es domāju tāpat kā Verners Hercogs. Nekad neizgaismo līdz galam visus cilvēka slepenos kaktus. Ļauj viņam paturēt savus noslēpumus, lai mums ir par ko padomāt. Tieši slēptais ir tas, kas mūs vilina un dzen uz priekšu pastāvīgā vēlmē izprast pasauli un cilvēkus. Tāpēc es domāju, ka, piemēram, visi šie personu apraksti, ar kuriem daudzi tā aizraujas, ir vienkārši veltīga šķiešanās. Visi vārti jau aizlodēti, iekams vēl kaut kas ir sācies.

Scenārijs pavisam viegli var kļūt par sistēmu, kura apvijas pati ap savu nabu. Viss atrodas pareizajās vietās, visas līnijas ievilkta tur, kur tām jābūt, visas takas ir saprotamas, visi varoņi — acīmredzami. Un beigās galvenais — ātrāk pielikt tam "štruntam" punktu.

Taču mūs nekas neaizkustina. Mēs nejūtam, mēs tikai klanāmies, jo tur taču viss bija un tomēr mums ir tik vien kā nosēdētas pakaļas.

Man bieži vien ir pieteikuši radīt vienu galveno varoni: cilvēkiem vajag kādu, ar ko tie var identificēt sevi! Saproti taču! Tomēr arī tā ir māksla likt kolektīvam iedarboties tā, ka tas ietekmē mūs ar tādu pašu spēku kā viena cilvēka liktenis. Es uzskatu, ka kolektīvs jau vienalga sastāv no cilvēkiem.

Virzība uz priekšu. Šo vārdkopu esmu dzirdējusi jau kopš Kinaskolas laikiem. Kā mantra tā košlā manu nabaga galvu. Virzība uz priekšu, virzība uz priekšu... scenārijs nedrīkst stāvēt uz vietas un mīnāties... taču virzība uz priekšu var būt tik daudz kas... Tās nav automašīnas, kas pārvietojas starp dažādām vietām, kā tik daudzi šķietas domājam Holivudā. Neiemācoties nostādīt epizodes vienu pret otru. Likt stāstam mesties uz priekšu, nezaudēt tvērienu savos cilvēkos

un zināt mirkli, kad granātas jāmet, un pašam netikt sava pulvera nonāvētam.

Ir svarīgi piedabūt cilvēkus iekāpt vilcienā — stāstā. Vai nu ar kaismīgiem vilinājuma saucieniem, vai burtiski ieraut cilvēkus tā, ka atpakaļceļa vairs nav. Abi veidi ir labi, ja tikai tev tie izdodas. Visi līdzekļi ir atļauti. Kamēr vien tu esi patiess pret savu stāstu. Vai pret to, ko esi nospēris kādam citam un padarījis par savu. Zagt drikst un drikst arī mest Molotova kokteiļus un netikt sauktam pie atbildības. Īstenībā es domāju, ka mūsdienās ir pārāk maz Molotova kokteiļu metēju. Mēs tiekam iemīcīti smacējošā pielāgošanās miklā. Un nu visa pasaule kliez pēc romantiskām komēdijām. Kurš, pie velna, kam kaut drusku goda palicis, var šodien nodarboties ar ko tādu, kad visa Eiropa sagriezta kājām gaisā! Kosovā kliez bērni, un Džūlija Robertsas lēkā apkārt kaut kādā idiotiskā komēdijā. Vidussķīrai ko papriecāties, kad spēles tiek pievilktas. Reiz Rojs Andersons izstāstīja par Tautas Lustes spēli laikā, kad Vācijā sākuši maršēt zābaki. Svērtenis ir ceļā uz otru pusi. Laika tonis. Ieklausies tajā! Mēģini saklausīt to, ko elite neklausās. Stāsti par cilvēka cīņu par izdzīvošanu. Taču dari to ar siltumu un dzejā. Nav nekā jautrāka par to. Paskaties sev apkārt!

Kas ir labs scenārijs? Tas ir kā mantra galvā.

Labam scenārijam jādzirkstī humorā, mīlestībā uz saviem cilvēkiem, vienalga, vai tiek stāstīts par bērnu slepkavu vai par cietumsargu. Cilvēkiem jābūt Cilvēkiem. Labiem un ļauniem. Fasbinders. Meistars. Viņš nekad neļāva mums justies drošiem par mūsu lojalitāti. Viņa stāstos cilvēki tiek nomizoti. Labais kļūst par ļauno, ļaunais kļūst par labo... un kuri tad esam mēs? Briesmoņi un eņģeļi! Pastāv teorijas, no kurām izriet, ka cilvēkam, kas skatās filmu, jau pēc piecām minūtēm būtu jāzina, kas būs tālāk. To es nekad neesmu sapratusi. Kāpēc tā būtu jābūt? Dzīves uzdevums taču arī nav darīt cilvēkus drošticamus. Kad tēla domas un asinsrite iekustas un izlīst svešās vietās un rada pavisam jaunus skatpunktus — tas ir tas, kas dara dzīvi dzīvošanas vērtu.

Man patik Fasbinders. Man patik Kopolas "Krusttēvs". Man patik Kusturica. Taču mani moka pasaule, kas mēģina paslaucīt zem paklāja pašas dzīvi. "Neskaties, neskaties..." vienmēr sacīja pieaugušie, kad biju maziņa. Bet es vienmēr skatījos. Un nenožēloju. Es ienīstu tos, kas grib mums likt noticēt, ka dzīves noslēpums ir sasmiet smadzenes tūkstoš gabalos... visi grib piedabūt tevi nemitīgi smieties. Pātagas sajūta pār muguru. Smejies, velns tāds, citādi es tevi nogalināšu! Tā tas ir ar stāstiem. Nopietnības un pēcpārdomu ienišana mani sanikno. Lai ieraudzītu debesis, jāspēj izbaudīt kanalizācijas smaku. Taču katram pašam jāizlemj, vai stāvēt uz eksperimentu skatuves Hultsfredas festivālā vai diriģēt Operas kori, ja jūs saprotat, ko es ar to domāju...

Nu man ienāca prātā mazās detaļas. Rojs Andersons. Nevienš tā kā viņš nemācēja likt noticēt, ka ir "baigi forši" skatīties uz cilvēku, kurš ēd desu. Bet kā lai ieraksta šādu epizodi scenārijā? Cik jautri tas tur izskatīsies? Cik nopietni? Jā, tas nūdien nav viegli.

Bū Vīderbergs (Bo Widerberg) man iemācīja, ka labi uzrakstīts scenārijs negarantē labu filmu. Slikts scenārijs, protams, arī ne. Un vispār nav nekādu garantiju. Garantijas, iespējams, var dabūt, pērkot ledusskapi.

Scenārijs var būt labs, taču, ja tev nav režisora, nav aktieru un operatora, tad neviens to nekad neieraudzīs. Tad tas var sapelēt savā kastē. Daudz lēkāšanas uz batuta mākslas jāpieprot, lai parādītu citiem, kāds ir tavs stāsts, un lai tie iedotu tev naudu. Es priecājos par DVD kameru, kas dod iespējas jauniem cilvēkiem nepieprasīt, lai visai pasaulei patiktu viņu stāsti, iekams tie nonāk līdz filmēšanai. Cita starpā — arī treniņš ir ceļš uz labu scenāriju.

Iemācīt kādam izstāstīt stāstu ir grūtākais, ko vien var iedomāties. Tā ir briesmīga sajūta — just, kā kāds mēģina uzstiept tavam stāstam kostīmu, kuru tu neatpazīsti. Veiksmīgi un pēkšņi piežmiegts, reiz vibrējošais daiļums guļ, gabalos saplosīts, kā vasaras saulē sažuvusi medūza. Precīzi! Tieši tā tas ir!

Paturēt savu personisko stilu... savu paša nolādēto izteiksmi!

Skaties — tas ir tas zelts, ko visi sakās meklējam. Taču pasaule, kurā dzīvojam, ir tik pliekana, un tai ir tik bail no sūdiem, ka tikai tas, ko tā pazīst, tikai tas drikst tajā iederēties. Tikai pa vienam — tā ir zviedru parole. Kāpēc vienlaicīgi gaismā neiznāk vairāki labi zviedru scenāriji? Es domāju, ka tādi ir, tikai neesmu tik nolādēti pārliecināta, ka tie, kas tos lasa, tos arī redz.

Jo kas tad ir tie, kas izlemj, vai scenārijs ir labs? Tas esi tu vai viņi? Scenārijs kļūst par iespēju, ja tiek sasaistīts ar īsto režisoru. Tikai tad var redzēt, kas tur varētu iznākt. Ja neesi neko paveicis, tad nav arī aceņu, ko uzlikt.

Ar to es gribēju sacīt: kuri bija tie, kas uzskatīja, ka "Nolādētā pasaule" ir labs scenārijs? Un kāpēc Bjorna Runges (Björn Runge) "Raimonds" nesaņēma to uzmanību, ko tas bija vērts?

AGNETA FÄGERSTRĒMA (*Agneta Fagerstöm*), režisore

Garais 2. cēliens

2. cēliena laikā ir svarīgi atgriezties pie iesētā. Varbūt šā cēliena laikā nav jānopļauj visa raža, taču, iespējams, tu vari atgādināt par iesētā eksistenci. Un ir labi, ja scenārijā ir lielāki un mazāki atgādinājumi. Stresa pilnās filmēšanas laikā ir grūti paturēt galvā šāda tipa kontinuitāti.

Bez tam iesētais jāvelk gaismā vai jānopļauj istajā brīdī, tā sakot, tur, kur tas iedarbosies visefektīvāk virzības uz priekšu un kopainas labā.

Ja atgriežamies pie "Salas", tad publikai vismaz divas vai trīs reizes būtu jāatgādina par meiteni.

Dabiski, ka šādiem tikšanās brīžiem būtu jāatrāda pati meitene no dažādiem aspektiem vai viņas attiecības ar Kaju. Viņu iekāre un ilgas vienam pēc otra ir aizliegtas, jo zēnu mājā ieslodzītajiem nedrīkst būt nekādu privātu kontaktu uz salas. Un nepavisam jau ne ar vienaudžiem — tas jau būtu pavisam bīstami sabiedrībai.

Sējumu un apakšintrigas īstenošana notiek tikai 3. cēlienā. Tad abiem patiešām izdodas satīties laikā, kad notiek Kaja un pārējo

zēnu bēgšana no palīgos izsauktajiem zaldātiem. Tikai tad tiek pļauts tas, kas jau agri tika iesēts 1. cēlienā un pēc tam pastiprināts.

Daudziem viena sižeta pavedieniem jāvijas tieši šādā veidā, soli pa soli un loģiskā secībā.

Svētais cipars 3 bieži vien tiek pieminēts, lai kāds notikums, fakts, varonis patiešām paliktu un nostiprinātos publikas atmiņā. Piemēram, par Kaja bailēm no tumsas vajadzētu atgādināt trijos gadījumos.

Scenāriju rakstot, tu vari vienlaikus izsekot, kā un kādā veidā tu esi iesējis, atgādinājis un izpildījis katru sava stāsta līniju. Ir viegli dot padomus: "Ja sākumā visi pavedieni izvietoti pareizi, tad tikai jāseko līdzī to ceļam arī turpmāk." Pavedieni var pazust, ja to ir vairāk nekā viens, tie var pazust cits citā. Pirmajā scenārija variantā var izrādīties ļoti grūti savākt visus šos pavedienus kopā. Visiespējamākais, ka jānotiek vairākām pārstrādēm un papildināšanai, iekams viss atrod savu vietu, kļūst organisks un dzīvīgs.

Galvenokārt stāsta noturība tiek pārbaudīta tieši garā 2. cēliena laikā. Piemēram, vai darbībā un personāžos ir pietiekami daudz pagriezīnu un nianšu. Vai nepastāv bažas, ka 2. cēliens varētu izveidoties pārāk mērķtiecīgs, ka scenārists nav spējis noturēt stāstā dzīvīgumu un sulīgumu. Turklāt var gadīties, ka viss ir strukturāli nevainojams, taču otrais cēliens izveidojas tikai par tādu kā efektīvu transporta posmu. Šajos gadījumos dramaturģiskās zinības var kļūt par lāstu. Stāsts ir nevainojams, bet nedzīvs kā akmens. Parasti gan notiek pretējais, t.i., stāsts samudžinās un kļūst nestrukturēts. Tam, ka tas noiet galīgi greizi un sapinas, var būt vairāki cēloņi.

Ja es, rakstot scenāriju, zaudēju satvērienu, tad visbiežāk izrādās, ka es īsti nezīnu, par ko ir stāsts. Vispārējā ideja ir zaudējusi spēku, vai vispār tās tur nekad nav bijis. Kļūda ir nevis strukturā, bet pašā idejā. Un tomēr ir tik viegli vainot struktūras problēmas. Ļaunākajā gadījumā tu vari iekļūt apstrādes karuselī, kur "eksperti" un "neeksperti" velk aiz visiem pavedieniem, lai atrastu stāstam "pareizo" struktūru. Daudzi dzīvo uz šīs "strukturālās vilkšanas" rēķina. Reizēm man šķiet, ka pasaulē ir vairāk scenārija tehniķu nekā scenārija

rakstītāju. Un, kad scenārijs iestrēdzis, kurš gan nevēlas uzklausiņties patiesības teicēju? Es uzskatu, ka sarunas par scenāriju ir labas, tāpat kā labi padomi. Ja tikai autors saprot, ka, pamatojoties uz vispārējo ideju, viņš/viņa ir tas/tā, kam jāizdara izšķirīgā izvēle. Ja autors ir pazaudējis savu pamatideju vai gadījuma pēc nomaldījies no tās, tad dramaturģiskie spriedelējumi par struktūru ir bezjēdzīgi, jo tad tiek radītas tikai konstrukcijas uz plūstošu smilšu pamata. Un sliktākajā gadījumā pavediens tiek pavilkts tik stipri, ka viss sabrūk un nepaliek vairs nekā. Pārāk bieži esmu dzirdējis par dažāda veida dramaturģijas kursiem, kuros gan to vadītāji, gan kursanti gandrīz vai sauc urravas sajūsmā par to, ko visu iespējams izdarīt ar vienu scenāriju. Tādā dedzībā bieži aizmirstas, par ko tad patiesībā gribēties stāstīt.

Kad kursi beigušies un gandrīz vai sektantiskais baudas pārdzīvojums nedaudz norimis, visbiežāk nāk pagīras. Es pats esmu strādājis par vadītāju (skolotāju) dažos šādos starptautiskos piedzīvojumos, un mani ir pārņēmušas bailes. Ir ļoti labi, ka sastopas dažādu profesiju, paaudžu un valstu cilvēki no Eiropas. Šaubīgāk šķiet tas, kāpēc eiropiešu kino tik lielā mērā aizņemas ekspertīzi no ASV. Ar dažiem izņēmumiem šī ekspertīze labprāt un žigli strukturāli atrisina visas scenārija problēmas. Tie ir prasmīgi ķirurgi, taču reizēm var izrādīties, ka problēma ir vairāk dvēseliska nekā miesīga.

Iekams tu vispār sāc vilkt aiz kāda pavediena, tev vajadzētu pamatīgi pārskatīt savas vispārējās idejas. Ja tās ir nedzīvas un nav atdzīvināmas — izbeidz šo projektu! Un galvenais — neiesaisties nekādā pārstrādes karuseli. Tas var izrādīties par ilgām mocībām bez jebkāda labuma.

2. cēliens satur vairākus nelielus pagrieziena punktus. Tāpat kā šahā, visu laiku notiek jauni gājieni, kas var izmainīt spēles iznākumu. Piemēram, “Nolādētajā pasaulē” Elīna un Agnese satiekas jau kā iemilējiem pāris un izdomā bēgt prom no Amolas — doties plašajā pasaulē, taču tālāk par dažiem metriem uz priekšu netiek. Elīnai kļūst bail atkal satikt Agnesi, un viņa to atgrūž. Elīna pat uzsāk attiecības ar “bailīgo” Juhanu. Viņa pat mēģina kļūt par “normālu mietpilsoni”, kas

sēž pie televizora un skatās "Bingo Lotto". Ar Juhanu viņa pat veic savu seksuālo debiju. Elīna visiem spēkiem mēģina pretoties jūtām pret Agnesi. Visu laiku notiek jauni šaha gājieni, kas maina spēles laukumu.

Arī "Medniekos" Eriks tiek pakļauts lielākiem un mazākiem pagrieziena punktiem, sākot no tā, ka viņš tiek sasists, un beidzot ar to, ka kāds ogotāju pāris — ārzemnieki — tiek atrasts klajumā noslepkavots. Taču aizvien pieaugošajā drāmā ir arī dažas nepieciešamas atpūtas pauzes, cita starpā viņš iedraudzējas ar filipīniešu meiteni, kas strādā vietējā bārā, un izveidojas neliels romāns. Taču arī šī iemīlēšanās kļūst par drāmas sastāvdaļu, kad Leifs un viņa draugi mednieki uzmācas meitenei. Tas ir netiešs sitiens galvenajam varonim Erikam, kas liek spriedzei drāmā vēl vairāk pieaugt.

Stāsts "Kurš uzvarēs?" tuvojas beigām

Kad garais 2. cēliens tuvojas beigām, nāk vēl viens liels pagrieziena punkts — tas ir **2. pagrieziena punkts**. Pirmais pagrieziena punkts rada koncentrāciju un kāpinājumu, lai varētu sākties istā šaha spēle. Pagrieziena punkta uzdevums ir sagatavot spēli ceļam uz beigu atrisinājumu.

Tie var būt jauni fakti (atzišanās, slepeni dokumenti, kas izpeld dienas gaismā, utt.), kas liek varoņiem rīkoties citādāk. Parasti galvenais varonis ir tas, kurš izdara atklājumu un pēc tam ir spiests rīkoties, lai strīdā nepaliktu zaudētājs.

"Medniekos" lielāks pagrieziens iznāk, kad Eriks pirmo reizi saprot, ka garā vāja Uve ir viņa pusbrālis un ka Leifs nupat aizvedis viņu prom, visticamāk, lai nogalinātu. Uve ir bijis ārzemnieku pāra slepkavības liecinieks un, īsi sakot, ir jānovāc no ceļa. Tagad, lai uzvarētu "ļauanos spēkus", Erikam jādarbojas aktīvāk nekā jebkad agrāk.

Var būt arī tā, ka, piemēram, galvenais varonis filmas laikā izaudzis tik tālu, ka ir pietiekami nobriedis, lai dotos pretī izšķirīgajai konfrontācijai.

Kad skolotājs Johanness beidzot patiešām saprot, ka Sērensens

nav nekāds uzticams uzraugs, bet gan bīstams slepkava, stāsts iesāk ceļu uz beigu atrisinājumu. Kā šahā, kad palikuši vairs tikai daži kauliņi, lielākā daļa intrigas ir atklājusies un noskaidrota, tagad atliek tikai daži pēdējie, bet izšķirīgie gājieni.

Uz atkal ir grūti noteikt, kur tieši atrodas šis pagrieziena punkts. Arī "Salā", kurā es gribu strādāt ar diviem centrālajiem tēliem — Kaju un Johannesu, ar kuriem es gribētu, lai identificētos publika.

Strikts un stingrs scenāriju teorētiķis sacītu, ka tas visdrīzāk ir neiespējami. Taču praktiski, strādājot ar scenāriju, cilvēks bieži nonāk šādās neiespējamās situācijās.

Par spīti "Salas" diviem varoņiem, Johannes tomēr ir tas, kurš atbildīgs par lielāko pagrieziena punktu. Un vispārējais jautājuma uzstādījums, kura ietvaros pašlaik strādāju, ir: ne jau ļaunie cilvēki ir bīstamākie, bīstamākie ir labie cilvēki, kas nekā nedara ļaunuma novēršanai. Tā kā Johannes ir tieši tāds labo ļaužu pārstāvis, tad viņa attīstība un pagrieziens ir vissvarīgākais.

"Nolādētajā pasaulē" pagrieziena punktu pārstāv Elīna. Viņa brutāli izšķirusies ar Juhanu un pamatīgi "iegriezusi" māsai un tās "čalim". Viņa ir arī dziļi ievainojusi to, kura tai patīk visvairāk, t.i., Agnesi. Tagad Elīnai jāizšķiras, vai nu būt patiesai pašai pret sevi, vai arī melīgi dzīvot tālāk. Ja viņa izvēlēsies atklāt savas jūtas pret Agnesi, tad izaicinās visu sev apkārt esošo pasauli. Tādējādi viņa ir ļoti smagas izvēles priekšā. Taču beigās Elīna sasparojas un, kad viņa skolā pienāk Agnesei klāt un saka, ka gribot ar viņu runāt, drāma tuvojas beigu atrisinājumam.

Beigu punkts

3. cēlienā notikumu gaita aizvien efektīvāk tuvojas beigu punktam. Pēc dažu ekspertu domām, šim cēlienam pilnmetrāžas filmas scenārijā jāatrodas starp 90. un 120. lapu. Un velns tevi rāvis, ja tas būs īsāks vai garāks! (Tas bija ironisks, bet tomēr nopietns joks.)

Apakšintrigām un blakuskonfliktiem, kas 2. cēlienā auguši, tagad vajadzētu doties uz izskaņas pusi. Tagad galvenokārt pamatkonflikts ir tas, kam jāangažē publika. Tas ir tikpat skaidrs, kā tad, kad bērns

prasa no pasakas stāstītāja koncentrēšanos uz pašu svarīgāko. Vai, piemēram, princim patiešām izdosies nogalināt pūķi? Domājams, ka jā, bērns domā, jo tā taču parasti notiek. Bez tam, viņš pārāk noskumtu, ja princis tiktu izcepts dzīvs, nodīrāts un apēsts. Bērni grib zināt, kā princis nogalēs milzīgo, dzīvībai bīstamo pūķi. Ir taču tikai maza, mazītiņa iespēja... Jo, kaut arī bērns, tāpat kā pieaugusi kinopublika, zina, ka varonis izdzīvos, vienalga viņš uztraucas par iespējamām neveiksmēm. Tas ir pilnīgi iracionāli, taču tā darbojas lielākā daļa no mums.

Kinostāsts tuvojas kulminācijai. Protams, tas nenozīmē, ka nepieciešams aizvien vairāk trokšņa un dārdoņas. Ja tavs stāsts ir kluss kā "Pastnieks", tad nav vajadzības pēc spēcīgas bungu rībināšanas. Konflikta risinājuma līmenis nosaka, kādas priekšnojautas tu esi modinājis publikā jau filmas sākumā. Jau pašā Bū Vīderberga filmas "Cilvēks uz jumta" ekspozīcijā latīņa pacelta ļoti augstu. Nežēlīgi tiek nogalināts slimnīcas gultā guļošs vīrietis. Tikai tas vien jau rada priekšnojautas par vēl dramatiskākām beigām. Šāda tipa trilleros ir grūti piemēroties ekspozīcijas dramatiskajam līmenim.

Beigu posmā uz spēcīgām intrigām būvēti kinostāsti var aizbēgt paši no sevis. Dramatiskais spēks var aprīt tevi kā scenāristu, un intriga pati sevi dzen uz priekšu tukšumā. Un vispārējie jautājumu uzstādījumi nogrimst.

Vecajā melodrāmā labie spēki allaž uzvarēja. Mūsdienās "labais" un "ļaunais" ir daudz sarežģītāks. Piemēram, Otrais pasaules karš lielākajai daļai cilvēku bija nepieciešama cīņa starp "labo un ļauno". Taču mūsdienu pilsoņkari visbiežāk ir ļoti sarežģīti. Bez tam daļēji mainījušies arī mūsu morāles jēdzieni. Tas viss, protams, ietekmē to, kā mēs stāstām savus stāstus, piemēram, laimīgas, idilliskas beigas visbiežāk vairs nešķiet īsti ticamas.

Konflikta atrisinājumam vai konflikta risinājumam nav obligāti jāietver sevī vispārējs atainotās problemātikas risinājums. Filmai var būt atvērtas beigas, tā var uzdot vairāk jautājumu nekā dot atbildes. Konfliktus, kas tādējādi saasinājušies, vajadzētu vienā vai otrā veidā

pabeigt. Citādi, domājams, publika būs ļoti noskumusi. Pastāv arī apzināti mēģinājumi izzināt, cik tālu drīkst iet ar tā saucamajām atvērtajām beigām.

Režisors un rakstnieks Larss Molīns trillerī "Vasaras slepkavība" (1993) mēģināja izvairīties no atbildes sniegšanas, kurš tad ir slepkava. Viņš uzskatīja, ka patiesība var izrādīties ļoti sarežģīta. Piemēram, tiesnešiem var būt grūti izspriest pilnīgi taisnu tiesu. Tāpēc filma beidzās, pirms publikai tika dota iespēja uzzināt, vai apsūdzētais bija vainīgs vai ne. Vismaz prese toreiz žēlojās kā negudra — tā nedrīkstot darīt! Larsam Molīnam pietika drosmes apzināti pārkāpt likumus, un šādi eksperimenti ir nepieciešami, lai kinomāksla varētu attīstīties.

"Nolādētajā pasaulē" beigu kreščendo norisinās skolas tualetē. Izvēlei jānotiek — skolasbiedri stāv ārpusē un dauza durvis. Vai Elīna un Agnese uzdrošināsies atklāt savu mīlestību, tās atverot? Šis ir jautājums, kas tobrīd balansē uz naža asmens.

"Mednieku" gala atrisinājums ir mazliet grūtāk definējams. Dramatiskā un fiziskā beigu cīņa noris starp vienu no Leifa draugiem medniekiem un Eriku. Tā ir cīņa uz dzīvību un nāvi. Eriks uzvar un bez tam uzzina, ka viņa brālis tišuprāt nogalinājis ārzemnieci ogotāju. Pēc šā gadījuma notiek brāļu beidzamā tikšanās. Gandrīz viss ir atklāts. Eriks tikai grib zināt, kas noticis ar filipīnieti, taču neviens viņam to nesaka. Niknumā un bezspēcībā viņš sit brālim. Leifs neaizstāvas, tikai grib, lai Eriks viņam izdarot "brāļa pakalpojumu" un ļaujot pašam pieteikties policijā. Eriks dod viņam vienu stundu laika nokļūšanai līdz policijas kantorim. Kad Eriks iznācis no mājas, tā uzsprāgst. Leifs uzspridzinājis pats sevi un savu bērnības māju.

Savukārt "Salā" konflikta atrisinājums vai nu novedis pie nežēlīgām beigām, kurās "ļautie spēki" iesprostos Kaju tumsā. Tā es konsekventi būšu parādījis, ka "cilvēka labā griba noved pie ļaunuma izplatīšanās". Cits beigu variants, par ko esmu domājis un kas varbūt labāk atbilstu maniem uzskatiem par dzīvi, būtu likt no atbildības bēgošajam skolotājam Johannesam tomēr tikt vainas izjūtas — vai gudrības, vai kas nu tas būtu — ietekmētam un atgriezties salā. Kad

viņš nevarētu Kaju nekur atrast, viņš sāktu meklēt visur un atrastu puiku galīgi izdilušu, gandrīz mirstošu pagrabā... Tās būtu cerīgas beigas, kas ļautu ticēt, ka cilvēks var mainīties. Tas būtu kaut kas labu vēstošs. Taču neesmu pārliecināts, ka vēlos būt "labu vēstošs". Varbūt būšu nežēlīgs. Domāju, ka tieši šajā stāstā tas būtu patiesāk. Es daudreiz pārcilāju šo domu.

Izskaņa

Kad pamatkonflikts sasniedzis savu virsotni, stāsts "Kurš uzvarēs?" ir pabeigts. Cīņa ir galā. Princis nogalinājis pūķi, un bērns, dabūjis savu pasaku, ir galīgi notrenkāts. Pasaka jānobeidz, tāpat arī stāsts "Kurš uzvarēs?". Izskaņas funkcija bieži vien ir mīkstas piezemēšanās sagatavošana stāstam. Iespējams, var tikt pabeigts arī kāds blakuskonflikts, atbildēti vai uzdoti pēdējie jautājumi. Kinostāsts ir beidzies, bet tomēr tas, cerams, turpinās skatītājā, pēdējam atstājot kinozāli.

"Nolādētā pasaule" beidzas ar to, ka abas meitenes, rokās sadēvušās, soļo pāri skolas laukumam. Taču, lai nepadarītu nobeigumu pārāk simbolisku vai varenu, nāk mazliet rotaļīga izskaņa, kurā Elina piedāvā Agnesei šokolādes dzērienu, vienlaikus izskaidrojot savu mazliet alternatīvāku dzēriena recepti, kas sākas ar "divi gramī piena un piectūkstoš kilo šokolādes"...

"Medniekos" Eriks stāv savu brāļu Leifa un Uves bērēs. Viņa policijas priekšnieks izsaka uzaicinājumu atpakaļ darbā. Taču pēdējā kadrā Eriks brauc ar automobili pa meža ceļu. Tas ir tāpat kā filmas sākumā, tikai šoreiz viņš brauc dienvidu virzienā. Atpakaļ pa to pašu ceļu, pa kuru ieradies.

Nobeiguma domas par stāsta "Kurš uzvarēs?" dramaturģiju

Par stāsta "Kurš uzvarēs?" dramaturģiju var sarakstīt kilometriem materiāla, kas droši vien jau arī ticis izdarīts. Mana vēlme bija drīzāk izraisīt pārdomas par atsevišķiem jēdzieniem un likumu sistēmu.

Ir zināma daļa pārpratumu. Piemēram, ir viegli ticēt, ka drāmas loģika prasa nepārtrauktu stāstu. Taču tu vari iesākt stāstu ar pēdējo epizodi un tomēr tev būs tā pati valzivs uzbūve ar ekspozīciju,

kāpinājumu, pagrieziena punktiem un tā tālāk. Labs piemērs — "Tiktak" (1997). Kinostāsts pārvietojas laikā un telpā, pa vidu dažādiem personāžiem un notikumiem, taču, par spīti tam, tas principā ir būvēts kā tradicionāls stāsts "Kurš uzvarēs?", kurā kopaina virzās uz kulmināciju.

Kāds cits pārpratums, kas, neņemot vērā neko, vēl aizvien ir pie dzīvības, ir tas, ka kulminācijai jābūt trokšņainai vai dramatiski varenai. "Ziemassvētku oratorija", kas nav gluži tipisks stāsts "Kurš uzvarēs?", ir ceļā uz viena veida konflikta atrisinājumu. Tā ir daudzu gadu garumā ilgotā tikšanās ar Tesu. Tēvs Ārons gājis bojā, atrazdamies ceļā pie viņas, un nu dēlam Sidneram izdevies tikt pāri pasaules jūrai, lai šī izšķirīgā tikšanās notiktu. Gaidas rada drāmu. Un tā var būt spēcīga, kaut arī mierīgi izstāstīta. Tātad "Ziemassvētku oratorijas" kulminācija ir tikšanās viesnīcas numurā. Nekā īpaši varena, taču vienlga tā var būt aizraujoša un jūtu ziņā spēcīga.

Stāstā "Kurš uzvarēs?" katra epizode var tikt uzbūvēta kā valzivs struktūrā, taču visbiežāk — bez izskaņas un nesasniedzot absolūto kulmināciju. Pamatprincipi var tikt attiecināti uz atsevišķām epizodēm. Daudzos televīzijas krimiņos un feļetonos to var redzēt gandrīz konsekventā izpildījumā. Piemēram, televīzijas seriālā "Rēdereja" no epizodes uz epizodi var vērot, kā tiek izpildīts valzivs modelis. Lielākā daļa epizožu apraujas pirms absolūtā konflikta atrisinājuma, tad nāk nākamā epizode, kas tiek uzbūvēta tādā pašā veidā un tiek norauta pirms kulminācijas sasniegšanas. Katrai "Rēderejas" epizodei nav nepieciešama īpaši gara prezentācija vai iedziļināšanās, publika jau sen pazīst attiecības, vides un pamatkonfliktus. TV "ziepeņu" epizodes gandrīz visu laiku soļo kulminācijas virzienā, bet nekad līdz tai nenonāk. Tas liek drāmai palikt nenobeigtai, gandrīz mūžīgai.

Arī tādās filmās kā "Nolādētā pasaule" daudzas epizodes un ainas uzbūvētas tādā pašā veidā. Ģimene sēž pie Agneses dzimšanas dienas galda, viss šķiet nožēlojams un tukšs.

Agnese aizbaidījusi prom vienīgo viesi, riteņkrēslā sēdošo Viktoriju. Vienīgais, kurš netraucēti leksē iekšā ēdienu, ir mazais

brālis Oskars. Agnese bakstās pa šķīvi, un no raudāšanas viņas seja ir gluži sarkana. Tad pie durvīm atskan zvans. Epizodē notiek pagrieziena. Taču Agnese negrib, lai kāds vērtu vaļā durvis, jo "balle esot atcelta". Bet māte Kārīna pieceļas, liek Agnesei doties uz vannasistabu un "savest sevi mazliet kārtībā", kamēr Kārīna aicina viesus iekšā. Un Agnese kārtojas pa vannasistabu — pēkšņi ar tādām kā priekšnojautām. Kas tur varētu būt atnācis?

Māte Kārīna ir ielaidusi divas viesiņas — Elinu un Jesiku Agneses istabā un uzciņājusi ar drusciņu vīna. Epizodes noteikumi ir izkārtoti. Tagad var sākties kāpinājums. Kad Agnese pienāk pie savas istabas durvīm, tās izrādās slēgtas. Tās aizslēgusi Jesika, jo negrib būt kopā ar tādu kā Agnese. Elinā nejauši pienāk pie datora, tas ieslēdzas, un uz ekrāna parādās gruzdošais mīlestības dzejolis (visticamāk — veltīts Elinai). Jesika kaut kur esot dzirdējusi, ka Agnese esot lesbiete. Elinā provocē un saka, ka viņa arī kļūšot par lesbieti. Provokācija beidzas, Elinai noslēdzot derības ar savu māsu par to, ka viņa noskūpstīšot Agnesi. Noticis vēl viens spēcīgs pagrieziena. Tagad jau viss bezpalīdzīgi iet uz kulminācijas pusi. Abām — Agnesei un Elinai — jāsatiekas. Ar Jesiku kā liecinieci pie sāna Elinā negaidīti noskūpstā apstulbušo Agnesi un kopā ar māsu aizlaižas prom pa kāpnēm. Agnese paliek sēžam. Apjukusi, pazemota un ar izsmērētu lūpu krāsu ap muti. Šai epizodei arī ir sava izskaņa. Parādās māte Kārīna. Agnese noslauka lūpu krāsas paliekas un, cik vien iespējams, mierīgi saka, ka viesi taisījušies doties uz citu balli, taču viņai neesot gribējies iet līdz.

Šī mazliet garāka "Nolādētās pasaules" epizode ir ļoti labi uzbūvēta ar vairākām niansēm un neparedzamiem pagriezieniem. Vienmēr paliek risks, ka "zobrata mehānisms" epizodēs darbojas pārāk labi un kļūst vienpusējs. Var rasties ilgas pēc drusciņas grants, kas liktu mehānismam mazliet sašķiebties un padarītu ritmu nelidzenāku. Reizēm vajadzīga gan smalka grants, gan kamieļi un akmens šķembas...

Lielākā nelaime ar dramaturģiskām zināšanām ir tā, ka tās tiek izmantotas pārāk tehniski un automātiski. Iespējams, ka darbības līmenī viss ir gluži nevainojami. Neviens mozaikas gabaliņš nav pazū-

dis vai nepareizi novietots, apgriezts otrādi vai iestrēdzis. Tas rada savādas ilūzijas par cilvēkiem un pasauli. Viss kļūst viegli nolasāms — gan attēlā, gan raksturos. Publikai nav ko tulkot, un tā kļūst neaktīva. Ja tu pārāk uzticīgi seko dramaturģijas konceptam, tava filma riskē kļūt par citu jau reiz paveiktā vāju kopiju. Filma kļūst iepriekšparedzama, atbildes ir dotas.

Es atkartoju vēlreiz, pārāk labi ieeļļota dramaturģija izraisa pasivitāti.

Reizēm es gudroju: vai drāmas funkcijas ir ceļā uz pārmaiņām vai nav? Viena no kino priekšrocībām galvenokārt stāstos "Kurš uzvarēs?" un atšķirībā no realitātes ir tā, ka ir iespējams nonākt pie konflikta atrisinājuma. Turpretī istajā dzīvē bieži vien nākas norīt netaisnības un konflikti reti kad nonāk līdz beigām, visbiežāk tie tikai maļas tālāk un atkartojas. Varbūt tieši šeit ir filmas, drāmas galvenā funkcija. Filmas saspīestajā formā un beigu atrisinājumā mēs iegūstam skaidru pārskatu un morāla rakstura jautājumu uzstādījumi var ļoti īsā laikā tikt apstrādāti un pat pabeigti.

Varbūt tieši šajā punktā drāmas funkcijas ir ceļā uz pārmaiņām? Nāk jaunas stāstniecības formas un varbūt pat "apdraud" vecās un ierastās. Cita starpā arī TV šķietami nevainīgās, bet ārkārtīgi populārās ziepju operas lēnām, bet pārlicinoši maina uzskatus par to, kā būtu stāstāms kinostāsts. Lielākā daļa šo ziepju operu nenonāk līdz absolūtiem dramatiskiem vai morāliem beigu atrisinājumiem, un iespējams, ka tas ir patiesāks mūsu šodienas ātrgaitas dzīves attēlojums. Var būt, ka izšķirīgais dramatiskais atrisinājums vairs nav iespējams? Konflikti ir mūžīgi, kā mīļotajos televīzijas feļtonos.

Daži jautājumi

Stāstam "Kurš uzvarēs?" var būt daudzas nianse un kārtas, un arī lūkas, kurās iespējams iekrist, ir vairākas. Viens veids, kādā gan iztīrāt, gan uzraudzīt sava scenārija būvi, ir atbildēšana uz dažiem jautājumiem.

1. Par ko īsti ir stāsts? Cik svarīgs tev ir šis jautājuma uzstādījums?
Vai šis jautājums ietekmē tevi un tavu dzīvi?
2. Kas ir kinostāsta galvenā tēma? Cik tā ir stipra?
Vai tā vijas cauri visam stāstam?
3. Kādas ir apakštēmas? Cik tās ir svarīgas centrālajiem personāžiem un tev pašam?
4. Vai ir kādi lielāki pagrieziena punkti, kas rada jaunus vai pastiprina iepriekš uzstādītos noteikumus?
5. Vai kopumā stāsts ir loģisks, bet tomēr iepriekš neparedzams?
Kādā veidā?
6. Vai konflikts ir iebūvēts vienā vai vairākos personāžos?
7. Vai ir kāds vai kādi, kuriem mēs varēsim sekot līdzī tuvāk?
8. Vai personāži ir tādi, kurus vērts atcerēties? Kādā veidā?
Vai tiem ir vairākas puses vai tikai viena?
9. Vai epizodes ir atainotas vai tikai ilustrētas?
10. Vai dialogs ir atainots? Vai ir zemteksti?
11. Vai detaļas ir izdomas bagātas un unikālas?
12. Vai klišejas un vispārinājumi izmantoti apzināti vai neapzināti?
13. Cik svarīga ir vide? Vai konflikts ir iekļauts vidē?
14. Kādu lomu stāstā spēlē laiks?
15. Vai skaņai ir kāda nozīme? Vai mūzikai tāda ir? Vai gaismai ir?
16. Vai ir dzīva vizuālā valoda? Vai ir izstrādātas pārejas vietas?
Vai epizodēm ir dzīva elpa un ritms?
17. Un visbeidzot. Ko šis kinostāsts vēlas pateikt savai publikai?

Kas ir labs scenārijs? Kas ir laba filma?

Man laba filma ir tā, kas mani aizrauj, kas liek man smieties, raudāt, nobīties un sadusmoties, laba filma padara neredzamo redzamu un bieži vien uzdod pareizos jautājumus. Man ļoti maza nozīme ir tam, vai tā ir plašāka "žanru" vai šaurāka "arthouse" filma.

Nevar pievērt acis uz to, ka kinoindustrija ir diezgan ērnota mākslas un komercijas tikšanās vieta: kultūras imperatīvs, augsta riska spekulācija ekonomikā, kultūrpolitika un izklaide. Tieši šajā vidē būs jāattīstās un jātop producētam labam scenārijam, un reizēm ir

lietderīgi par to atcerēties.

90. gados Eiropas kinoindustrija fokusējās uz scenāriju. Sliktie scenāriji (un bezvērtīgie producenti) bijis izskaidrojums nožēlojamajām un kinoteātros nefunkcionējošām Eiropas filmām. Šī fokusēšanās ir bijusi pilnīgi nepieciešama, un visi resursi, kas izlietoti, lai izglītotu scenāriju rakstniekus un producentus mākslā attīstīt scenārija ideju, kura darbojas, pilnīgi droši atmaksāsies.

Tas, protams, novedis pie situācijas, kad intensificējušās debātes par eiropiešu pretišķību amerikāniskajai stāstniecības tradīcijai. Tiek uzskatīts, ka Stīvens Klīrijs (Stephen Cleary — bijušais "British Screen" Attīstības nodaļas priekšnieks un tagadējais "Aristas" priekšnieks) pārāk tālu izbāzis galvu, sakot: "Mums jāuzmanās, lai eiropiešu kino nelīdzinātos amerikāņu. Eiropiešu filma neizskaidro pasauli, tā to komentē" (no Angusa Finņija (Angus Finney) grāmatas "The State of European Cinema").

Taču vai nav pienācis laiks parunāt arī par to, par ko mēs izvēlamies stāstīt, un ne tikai par to, kā mēs izvēlamies par to stāstīt?

Savā ikdienas darbā es bieži satieku cilvēkus, kas ārkārtīgi cenšas uzsvērt, ka viņi ir scenāriju autori un nevis "rakstnieki". Vai tādējādi viņi grib teikt, ka māksla rakstīt scenārijus ir "izolēts" roku darbs, vai arī viņi grib demonstrēt savu piederību profesijai, kura, pēc definīcijas, agrāk Zviedrijā nav eksistējusi?

Nenoliedzami ir ļoti pozitīvi, ka šodien var strādāt par scenāristu un faktiski pārtikt no šā darba. Industrijai vajadzīga nepārtrauktība un pieredzējuši amata meistari, kuri prot analīzes, konkretizēšanas un noskaidrošanas mākslu.

Taču kur palikuši īstenie stāstu stāstītāji? Kur lai mēs atrodam tos? Un kā vislabāk lai parūpējamies par viņiem šeit, tikko aprakstītajā vidē?

Es personiski gribu attīstīt jaunas spējas, un tāpēc, protams, es priecājos, ka vairākas patiešām veiksmīgas (mākslinieciski un komerciāli) Eiropas filmas gan sarakstījuši, gan režisējuši pilnmetrāžas kinodebitanti. Bez šaubām, viņi paspēj uzņemt tikai vienu filmu savās mājās, iekams Hārvijs Veinsteins (Harvey

Weinstein) vai kāds no tiem citiem ierodas ar "Concord". Man sāk skaust.

ANNA ERIKSONE (*Anna Eriksson*),
a/s "Svensk Filmindustri" producete

6. "Ceļojums"

"Ceļojuma" ceļš

Dzīve pati reti kad seko tīriem, skaidriem dramaturģijas likločiem. Tā var veikt šķietami neracionālus lēcienus un šķietami palikt uz vietas. Vai arī notikumi var būt neatkarīgi cits no cita — tiem pietiek pašiem ar sevi.

Tomēr vienmēr pastāv kaut kāda veida kustība, taču, lai saskatītu uz vietas stāvošo vai trakulīgi virpuļojošo dzīves upi, vajadzīgs kas vairāk.

Visticamāk, ka, kā jau agrāk minēju, nekāda alternatīva dramaturģija nepastāv. Mūsu rietumnieciskais kultūras mantojums iesēdies mugurkaula smadzenēs, vai mēs to gribam vai ne. Stāstniecības tradīcijas gadu tūkstoši tik viegli nav izdzēšami. Taču mēs visu laiku izmēģinām un paplašinām robežas.

Kādas dimensijas tad piemīt "Ceļojuma" ceļam?

Pašam par sevi "Ceļojumam" vienmēr ir sākums un arī kaut kādas beigas. Taču mērķis var būt mūžīgais Visums. Un reizēm jau ceļojumi ir mērķi paši par sevi. "Ceļojuma" ceļš var būt visādi kriņģeļviņģeļu varianti ar dažādiem likumiem, taisnākiem ceļiem un apkārtceļiem.

Par spīti visiem jauktajiem paveidiem, es šeit izdališu noteiktas atšķirības, lai tu varētu skaidrāk saskatīt pamatzīmējumu. Es ņemšu par pamatu tīri hronoloģisku episku stāstījumu un nonākšu līdz eksperimentālākam, respektīvi, tādām, kas visos mākslas veidos rada jauninājumus.

Episkā filma

Episkā filma bieži vien ir epizodiska savā stāstījuma manierē. Tā nemaz neuzliek sev uzdevumu darboties notikumu, telpas un laika vienībās, tieši otrādi — episkā filma var relatīvi brīvi izplesties laikā, telpā un domā. Pēc uzbūves daiļliteratūra un episkais stāstījuma veids ir diezgan līdzīgi.

Abi var, piemēram, sarindot notikumus, doties garākos izbraukumos pa sānceļiem un ar saviem stāstniecības paņēmieniem apvienot lietas — tā sakot, laikā un telpā valda brīvstība.

Tas nozīmē, ka episkā filma vislabāk der, piemēram, ilgāku laika periodu vai kāda likteņa attēlošanai. Kā izcils piemērs Ziemeļvalstu filmu vidū jāmin Jana Troela (*Jan Troell*) "Emigranti" (1971). Citi eiropiešu kino piemēri ir Bertoluči (*Bertolucci*) "1900" (1976) un vācu garfilma "Mājup" (1986).

Šajās filmās notikumi visbiežāk tiek sasaistīti kopā hronoloģiskā secībā. Taču episkās filmas stāstījuma struktūra neprasa, lai katra epizode būtu absolūta un secībā pareiza veseluma sastāvdaļa.

Tā nav tik mērķtiecīga, un tā aizņem vairāk laika.

Bieži vien šādas filmas ir balstītas uz patiesa notikuma vai personas eksistences pamatiem, visbiežāk — vēsturiskā laikā. Tā var būt kādas ģimenes vēsture, klejojumu drāma, kas atspoguļojas gan laikā, gan individuā. Vai — publikai tiek dota iespēja sekot līdz kāda zemnieku ciema attīstībai pēc Otrā pasaules kara. Pārmaiņu laiks. Kādas dzimtas celšanās un kritums. Vai kā "Emigrantos" — daži cilvēki, kas spiesti atstāt veco pasauli un lauzt savu ceļu jaunā.

Bieži vien konsekventāk iznāk sekot dažu personāžu, reizēm — viena personāža stāstam. Šo personāžu uzdevums ir pārstāvēt kopainu kā filmā "1900". Ar divu centrālo tēlu palīdzību filmā "1900" mēs varam iepazīt Itālijas politisko, sociālo un kultūras attīstību, sākot no agras tās bērnības un beidzot ar sirmu vecumu. Individuālais aspekts iet paralēli vēsturiskajām pārmaiņām. Notikumi bieži vien izraudzīti, pamatojoties uz centrālo jautājuma uzstādījumu.

Skaidrs, ka tu kā scenārists nevari izstāstīt visu par, teiksim, kādu vēsturisku periodu. Tu vari veidot izlasi, pamatojoties uz centrālo jautājumu — ar zināmu daudzumu blakusjautājumu.

Nav teikts, ka šī izlase notiek pilnīgi apzināti — intuitīvi tu meklē materiālu, kas saskan ar to, kas galvenokārt fascinē tevi pašu. Ap šiem jautājumu uzstādījumiem vēlāk tad arī virknējas epizodes. Citiem vārdiem sakot, epizodēm nav jāsasienas kopā dramaturģisku apsvērumu dēļ, bet gan tādēļ, ka tās no dažādiem aspektiem izgaismo

jautājumus, ar kuriem tu gribi strādāt.

Es neuzdrošinot izvirzīt teorijas par to, kāds bija rakstnieka Vilhelma Mūberga (*Vilhelm Moberg*) jautājumu uzstādījums, taču savā romānu sērijā par emigrantiem viņš sniedz ļoti plašu un atspoguļojošu ainu par to, ko nozīmē atstāt savu zemi un veidot jaunu dzīvi.

Jana Troela ekranizējums un romānu sērija ataino kādu cilvēku grupu dramatiska vēstures perioda laikā. Daži no tiem ir vairāk izvirzīti priekšplānā, tie ir gandrīz vai galvenie varoņi — laulātais pāris Karls Oskars un Kristina. Taču episkajā filmā tavs pienākums nav uzticīgi palikt pie galvenās vāgas. Tu vari pievilt savus varoņus un notikumu virkni un aiziet līdzī, piemēram, Robertam un Arvidam tuksnesī. Uz ilgāku vai īsāku laiku nogriezties pa pamatīgu sānceļu. Tātad episkā kinostāstā var tikt atspoguļotas daudzu varoņu dzīves un domas.

Virzība uz priekšu šeit ir plašāka, lēnāka un mazāk mērķtiecīga nekā stāstā “Kurš uzvarēs?”.

Taču atsevišķās epizodēs un garākās sekvencēs episkajai filmai var būt stāsta “Kurš uzvarēs?” uzbūve. Piemērs tam ir Ingmara Bergmana “Fanija un Aleksandrs” (1982), kurā stāsts tiek nospriegots un kāpināts divu bērnu bēgšanas no velnišķīgās mācītājmuižas procesā.

Kopsavilkumā episkajam kinostāstam nav jābūt tik vienotam kā stāstam “Kurš uzvarēs?”. Bieži tajā darbojas daudzas un mainīgas vides. Šeit publika var izsekot vairāku varoņu attīstībai un pārmaiņu procesam. Bieži vien tas notiek paralēli ar laika maiņu. Šī plašā glezniecība nozīmē, ka episkās filmas ir garākas, bieži vien sasniedzot visa vakara filmas garumu, kā “Fanija un Aleksandrs”.

Vai darba process ir citādāks, rakstot episku kinostāstu?

Ņemšu relatīvi svaigu un konkrētu piemēru.

Pastāv nepieciešamība kaut kādā veidā savillkt kopā katru laika periodu. Šajā gadījumā runa ir par visu 20. gadsimtu, kad dzimuši tik daudzi sapņi, daļēji īstenojušies, daļēji gājuši zudumā. Man un scenāristei Šarlotei Telīnai (*Charlotta Thelin*) tika piedāvāts atainot kooperatīvu izveidošanos un vēsturi. Pasūtītāju vēlme bija attēlot šo

tautas kustību televīzijas daudzsēriju filmā. Izklausās ļoti vilinoši, ja neiedziļinās vēstures patiesībā. Tas ir izaicinājums — dažu stundu laikā attēlot, kā nabadzībā un pazemojumā dzimst atmoda un sapņi, kas tiek realizēti un daļēji sagrauti. Process, kas realitātē aizņēmis vairākus gadu simtus, jāiespiež dažās stundās. Kā to izdarīt? Kā izdomāt?

Iesākumā mums, scenāristiem svarīgākais bija atrast pašiem savu pieeju materiālam. Taču pagaidām tas bija neiespējami, jo tas, ko mēs zinājām par kooperācijas kustību, bija ļoti maz. Ka agrāk tika krātas patērētāju kvītis, ka bija kaut kādas vietējās apvienības, ka daudzi patērētāju veikali pēdējo desmitgažu laikā aizvērās ciet...

Tāpēc mums vispirms bija jāsavāc materiāls, lai mēs saprastu, ko isti gatavojamies rakstīt.

Mēs sākām no virskārtas un izlasījām dažus garlaicīgus, oficiālus kooperācijas vēstures aprakstus. Šis pamatzināšanas bija nepieciešamas, taču tās neko nepastāstīja par dzīvi, kas zem šīs virskārtas slēpās. Neko par mazajiem cilvēkiem, bet cilvēkiem kā personībām. Neko par mazajām, bet unikālajām detaļām. Neko no tā, kas piedod krāsu un sulīgumu episkam stāstam.

Jau agri mēs sapratām, ka vareno vīru pasaule nav tā, ko gribam atainot. Mēs gribējām atrast izcelsmi, to mazo. Par to nebija nekādas literatūras. Mums bija jādodas uz milzīgiem arhīviem, kuros galvenokārt gulēja tonnām sapulču protokolu. Arī mazāku daudzumu ieraugot varētu nobīties. Un mēs sākām meklēt zelta graudus šajā milzīgajā, skumjajā krājumā. Taču drīzāk laimīgas sagadišanās nekā rūpīga darba dēļ mēs atradām gandrīz pilnīgi nelasītus dokumentus, kas stāstīja, kā nabadzīgi cilvēki visā valstī veidojuši mazus kooperatīvus. Šeit bija atrodams viss, sākot no slepkavīgiem momentiem un beidzot ar dramatiskām pretrunām. Šeit bija atrodami divaini tēli un plaša apjoma sakarības. Šeit bija atrodami pat īsi kāda sieviešu kooperatīva apraksti. Sākumā dažus gadus tas bija plaucis pilnā krāšņumā, bet pēc tam sagrauts. Pēc liela ieguldīta darba mēs bijām atraduši zelta raktuves.

Kāpēc es to visu stāstu? Tāpēc, ka ir svarīgi to zināt, jo, ja tu tai-

sies ķerties klāt lielam un plašam tēlojumam, kā, piemēram, mūsu scenārijam "Jaunais gads" — tā saucas mūsu stāsts par kooperatīviem —, tad nepieciešams patiesss un bagātīgs bāzes materiāls. Ļoti grūti būs atrast liecības par to, kāda izskatījās dzīve pirms simt gadiem. Bez tam visbiežāk īstenība izrādās daudz vairāk izdomas bagāta, nekā tu jebkad vari iedomāties, un savukārt viena daļa notikumu, kas notiek īstajā dzīvē, uz ekrāna neizskatās ticama.

Tikai tagad mēs varējām skaidrāk saskatīt, vai šeit ir rodama iespēja triju stundu laikā izstāstīt simt gadu. Tagad mēs varējām noteikt arī mums nepieciešamos ierobežojumus.

Vispārējā līmenī mēs gribējām attēlot, kā mainās sapņi un pārtop stīvos pamfletos. Kā tas notiek? Mēs nedomājām, ka tas notiek ļauno, absolūto varu sagrābušo varasvīru dēļ. Šī atbilde izskatās patiesa no ārpuses — bet kas slēpjas zem tās? Kāpēc nogāja greizi gandrīz ar visiem 20. gadsimta kolektīvajiem sapņiem? Vai tiešām tie bija nepareizi vai varbūt šim procesam bija nepieciešama attīstība? Šos jautājumus mēs gribējām izpētīt "Jaunajā gadā". Mēs gribējām piekļūt kā kopumam, tā indivīdam.

Nākamais solis bija atrast personāžus, kuri varētu mums palīdzēt. Mēs nolēmām aizsākt stāstu Smolandē, kādā stikla lietuvē. Norobežota pasaule, skaidri iezīmēti kontrasti. Taču arī tā, par kuru arhīvā bijām atraduši daudzus unikālus vēstījumus, bija sveša pasaule. Cita starpā — par kādu patronu, kurš esot bijis tik liberāls, ka gribējis piedalīties arodbiedrības dibināšanā. Viss gājis labi līdz pat pirmajai arodbiedrības sanāksmei, kurā viņš kā sēdes vadītājs atteicies izskatīt jautājumu par algu paaugstināšanas prasību. Šis patrons kļuva par iedvesmas avotu "mūsu" patronam. Pētot mazos rakstiņus, varētu teikt, pat piezīmes, dzīma un veidojās personāžs pēc personāža.

Mūsu nākamā vēlme bija radīt vismaz dažus varoņus, kurus varētu pārcelt uz Stokholmu. Uz varas mājokļiem un aptverošākiem konfliktiem un domu pasaulēm. Mēs taču gribējām atainot gan mazās, gan lielās sakarības.

Lēni priekšplānā izvirzījās divi varoņi, kuri pārstāvēja atšķirīgus kooperatīvā sapņa ceļus. Abi bija vienādi patiesi ideālisti, un tomēr

beigu beigās daudzi uz priekšu nesošie ideāli iet zudumā. Abi varoņi nokļūst Stokholmā. Edvīns ir tas, kurš ar sapņotāja spēku izveido kooperatīvu lietuvē un pēcāk tiek uzaicināts uz galvaspilsētu. Agnese ir liberāla mazskolas skolotāja, kas spiesta atstāt lietuvi, jo viņai ir neparastas, modernas mācību metodes. Stokholmā viņa piedalās kādas tirdzniecības apvienības veidošanā, kas domāta tikai sievietēm un ap kuru sāk virknēties boikoti un īstas ielu cīņas. Tas, ka sievietes atļaujas šādas brīvības, noved pie sacelšanās vīriešu vidū.

Bija vajadzīgs viens kārtīgs ierobežojums. Mēs taču nevarējām konkrēti no sākuma līdz galam atainot visu 20. gadsimtu. Triju stundu laikā tas būtu ļoti fragmentārs. Par spīti tam, mēs tomēr nolēmām mēģināt iekļaut visu šo laika periodu. Kā piedzima sapņi un kā pēc tam viss sagriezās.

Mūsu uzdevums bija tikt skaidrībā, vai mēs spēsim šo pamattēmu iznest īsākā laika sprīdī. Pēc vēlreizējas pārlasīšanas un gudrošanas mēs nonācām pie secinājuma, ka laiks starp 1900. gadu un apmēram 1925. gadu būtu pietiekams, lai gūtu vispārīgu priekšstatu par kooperatīvu attīstību. Kā lielle sapņi varbūt nepieciešamības dēļ sagrozījās un kļuva par pliku biznesu.

Ir uzlikt plaša episka kinostāsta rāmis. Edvīnam un Agnesei būs jāieved mūs šajā pasaulē ar visām tās cilvēciskajām, politiskajām, sociālajām un kulturālajām sakarībām.

Vairākdarbību struktūra, epizožu filmas un "Road Movie"

Gadījumus, kad līdztekus notiek vairākas darbības, sauc par **vairākdarbību struktūru**. Šīm darbībām pat nav jābūt savstarpēji saistītām vairāk nekā, piemēram, tikai vides ziņā. Vairākdarbību struktūras kopaina var radīt episku iespaidu, piemēram, atainojot vairāku cilvēku likteņus kādā priekšpilsētā vai uz pasažieru kuģa. Bieži vien tā, kas apvieno atsevišķus stāstus, ir vide. Tas var būt tipiskāks episki lirisks stāsts kā Agnetas Fāgerstrēmas televīzijas daudzsēriju filma "Hammarkalns" (1998) vai vairāk sliekties uz stāsta "Kurš uzvarēs?" pusi, kā "Tik-tak". Paraugpiemērs no amerikāņu krātuvēm šim gadījumam būs "Short cuts" (1993).

Bez vides kā vienojošā faktora par tādu var būt arī laiks — nakts vai diennakts un zināms daudzums likteņu šajā laikposmā. “Tik-tak” ir precīzs pēdējā piemērs.

Vēl viens cits vairākdarbību struktūras veids ir filma, kas sastāv no neatkarīgām epizodēm. Katra “isfilma” tiek izstāstīta līdz beigām, lai pēc tam varētu izvērsties nākamā. Tātad atsevišķas filmas, kas ir relatīvi brīvās attiecībās viena ar otru. Labs piemērs šāda tipa epizožu filmām ir “*Night on Earth*” (“Nakts uz Zemes”, 1991). “*Night on Earth*” ataino piecu dažādu taksometra šoferu braucienus vienas nakts laikā dažādās pasaules vietās. Atsevišķi stāstiņi no Parīzes, Ņujorkas, Romas, Losandželosas un Helsinkiem. Mazas, īsas, jautras, burleskas, skumjas epizodes, kuras formāli apvieno laiks — viena nakts — un tas, ka sižeti tādā vai citādā veidā saistīti ar taksometriem un šoferiem.

Katru epizodi var veidot arī cits režisors, taču tādā gadījumā var būt grūti saskatīt vienotu māksliniecisko vēlmi, kas stāv aiz šādas filmas.

Televīzijas ziepju opera arī ir vairākdarbību struktūras paveids, taču tajā katrs atsevišķs stāsts ir tipisks stāsts “Kurš uzvarēs?”. Bez tam katram atsevišķam varonim bieži vien ir spēcīga, dramatiska attīstība — taču tā ir bezgalīga, bez mērķa jeb morāla secinājuma. Katrā sērijā katrs atsevišķs stāsts ir ceļā uz konflikta izbeigšanu — nevis atrisināšanu, jo seriālos konflikti ir mūžīgi. Es šeit neiedziļināšos “TV ziepeņu rakstniecībā” — tās ir īpašas zināšanas, kas kādam ar lielu pieredzi būtu jāapraksta atsevišķā grāmatā. Kuriozs gadījums, bet es pats esmu bijis iesaistīts vienas ziepju operas tapšanā. Tā bija pirmā tāda veida parādība Zviedrijas vēsturē, un to sauca “Privātā dzīve”. (Tās bija varenas septiņas pusstundu garas sērijas, kuru galvenais rakstnieks/režisors divainā kārtā bija dzejnieks Būdils Malmstens (*Bodil Malmsten*). Jau toreiz bija viegli saprast, ka TV ziepju operu produkcijas noteikumi prasa skaidru, bezmaz vai supertiešu dramatisku kustību.)

Tā saucamajā **Road Movie** pats ceļojums bieži vien ir svarīgāks nekā

mērķis. Road Movie gadījumos attīstības loģikai nav jābūt izšķirīgajai, tieši otrādi — tikšanās un notikumi var izrietēt no nejaušībām. Ceļi, notikumi un cilvēki sastopas, un tā tas vienkārši ir. Tātad *Road Movie* svarīga nozīme ir nejaušam gadījumam.

Bieži vien cilvēki un notikumi tajās ir laika spoguļi, piemēram, rietumnieciskās sabiedrības sabrukuma metaforas. Man šķiet, ka *Road Movie* reizēm var izrādīties pārlieku tiešas savā vēlmē aprakstīt mūsdienu dzīves ačgārnās puses. Personāži, kurus sastopam filmas gaitā, nekļūst par indivīdiem, bet gan tikai par šodienas fenomena piemēriem.

Episki liriska filma, kam daļēji piemīt *Road Movie* pazīmes, ir Jana Troela veidotais Eivinda Jonsona (*Eyvind Johnson*) romāna "Šeit, lūk, ir tava dzīve" ekranizējums. Galvenais varonis Olofs ir sava laikmeta ceļinieks. Olofa zigzagu ceļi ar dīvainiem atzarojumiem, taisnākajām taciņām un apkārtceļiem sniedz priekšstatu par nabadzīgo Norlandi un smagajiem attiecīgā laika dzīves apstākļiem. Taču vienlaikus tā rāda arī dabas un cilvēku varenumu un spēku. Vēl viens precīzs zviedru kino piemērs šādām filmām ir La'rus O'skarsson "Otrā deļa" (1983).

"Kino ir interesantāks par teātri, jo tas ir grūtāks. Un jāizmanto daudz vairāk fantāzijas, jo viss var tikt sasniegts.

Beidzot es varu justies brīvs un sacerēt pasakas bez traucējošām domām par dekorācijām un rekvizītiem, kurus nevar pārbidīt vai pietiekami ātri nomainīt, bez domām par laiku un telpu vai jēgu un saprātu. Man tikai jāļauj stāstam plūst un slidēt tā, kā tas pats grib — tikpat gražīgi, tikpat pārsteidzoši, tikpat nelogiski kā pati dzīve!"

JALMĀRS BERGMANS (*Hjalmar Bergman*), 1917

Liriskie stāsti

Kas vispār ir dzeja un rakstniecība? Rakstniece Elizabete Rinella (*Elisabeth Rynell*) par to izteikusies šādi: "Rakstniecības aizmetņi var iesākties jaunībā, ar dienasgrāmatā ierakstītām rindām, kā "man ir

skumji, ļoti skumji", un citiem tiešākiem izteiksmes līdzekļiem apzīmējot depresiju un bēdas. Kādudien tā vietā topošais rakstnieks uzraksta: "Es dodos iekšā tumšā mežā..." — un tad jau sajūtai ir atrasts tēlainis izteiksmes veids."

Sajūtai, kuru rakstnieks grib atainot, nav jābūt stāstam ar virzību uz priekšu. Tas var būt stāvoklis, šķietami statiska situācija, kas, lai varētu tikt attēlota, prasa virzību uz iekšu. Šī meklējošā virzība uz iekšu nepieprasa kontinuitāti vai kāpinātu stāstījumu. Ir pietiekami daudz laika, lai apstātos un iedziļinātos stāstā bez prasības pēc ārējās virzības uz priekšu.

Kad "Ceļojums" ir par ceļojumu iekšienē, tad tas ne vienmēr ir saprotams, iespējams, ka tas parastā nozīmē nemaz nav tulkojams. Tu taču nevari "izskaidrot", piemēram, Baha mūziku. Mūzika sniedz tev izjūtas, kas, iespējams, liek tev paplašināt prāta robežas un paver iespējas brīvai asociācijai.

Atainot kādu stāvokli, apstāties absolūtajā tagadnē varētu šķist skumji un bezjēdzīgi. Iedziļināties un mest lokus ap acumirkli, attēlu — tas tomēr var radīt lielu intensitāti, tāpat kā viena dzejas rinda var modināt daudz jūtu un domu. Tas var izraisīt arī meditatīvu sajūtu, kas savukārt izraisa refleksus. Daudzas japāņu filmas uzdrošinās apstāties un "caururbt" acumirkli. Labākajos šādos gadījumos publika var nonākt citā elpošanas līmenī un aizrauties līdzī intensīvai sensuālai klātbūtnes sajūtai, kas valda tieši tajā mirklī. Šķietami it kā nekas daudz nenotiek, taču publika visu redz.

Bez tam mēs nedrīkstam aizmirst, ka vienā mirklī — "šeit un tagad" brīdī — ir gan pagātne, gan nākotne.

Kinopasaules piemēri šāda veida stāstījumam atrodami, piemēram, Alena Tannera (*Alain Tanner*), Venera Hercoga (*Werner Herzog*), Teodora Angelopula (*Theodoros Angelopoulos*), Margaritas Dirasas (*Marguerite Duras*), Ingmara Bergmana un Andreja Tarkovska filmās.

Vai pastāv "stāvokļa dramaturģija"? Nē, taču pastāv veidi, kādos izteikt zināmu daļu domu. Forma pati par sevi ir veids, kā izpētīt saturu.

Saturiskajam un formiskajam vienmēr būtu jāsoļo cieši līdzās un jābūt unikāliem. Taču liriskajā kinostāstījumā visbiežāk noteicošais ir vēstījuma limenis. Tev kā scenāristam vairāk jāapzinās vēstījuma limenis, tev jāizjūt katras atsevišķas ainas attēli, skaņa un gaisma, iespējams, ka pat katrā atsevišķā kadrā. Šeit pat vējš koku lapās vai ātri krītoša gaisma kadrā var pilnībā izmainīt stāsta virzienu. Šāda tipa scenāriji visbiežāk prasa no tevis kā scenārista relatīvi pārzināt kinomākslas iespējas, lai tu varētu saskatīt filmā to vismākslu darbu, kāds tas patiesībā ir.

Situāciju atvieglo, ja tu zini, kuram režisoram tu raksti. Šāda tipa scenārijiem nepieciešams "savš" režisors, kurš patiešām grib izmēģināt to formu, kuru tu kā scenārists esi izvēlējis. Režisoru, kurš prot savu amatu un apzinās formu. Protams, ka vislabāk, ja tu sadarbojies ar režisoru. Forma ir tik personisks jautājums, ka būtu nepieciešama ļoti laimīga sagādīšanās, lai šāda tipa scenārijs "pēc tam" atrastu "savu" režisoru. Visbiežāk liriskie kinostāsti ir viena cilvēka darbs, tas nozīmē, ka režisors un scenārija autors ir viens un tas pats cilvēks. Tas nemaz nav dīvaini, jo šeit tik lielā mērā ir runa par formu un virzienu.

Poētiskā loģika neveidojas uz racionālu cēloņsakarību pamatiem. Tev kā scenāristam nav jāsaliek mozaika, jāsasniedz mērķis — viennozīmīgi nepārprotams veselums. Šeit ir dots laiks, lai novērotu lietas un notikumus rūpīgi un no dažādiem skatpunktiem. Vairāk skatīties, kā tie tiek izveidoti, nekā to, kā tie attīstās. Lai rūpīgi krustu šķērsu izpētītu attēlu vai epizodi, lai atklātu tajā daudznozīmīgas niansas, nolobītu to kārtu pēc kārtas, taču nepretendējot uz patiesā kodola atrašanu.

Virzību uz priekšu var veidot no daudzām mazākām upītēm un strautiņiem, kas var būt relatīvi brīvi eksistējoši neatkarīgi cits no cita, bet tomēr forma var tos saistīt kopā un veidot veselumu. Pretrunas un konflikti neved stāstu uz priekšu, kā skatītājam tev nav jānoformulē attieksme par vai pret kaut ko vai kādu. Visbiežāk sastopama vēlēšanās likt publikai reflektēt, paspēt attiecināt to, kas notiek uz ekrāna, uz savu dzīvi. Publikai nav jābūt notikumu gaitas un virzības

uz priekšu pavestai, bet gan aktīvi domājošai, kā dzeju lasot. Idejas, kas vīd aiz notikumu muguras, bieži vien ir svarīgākas nekā pats notikums.

Visu šo ir viegli uzrakstīt, taču tikai nedaudziem praksē veicas izveidot šāda veida kinematogrāfisku dzeju. To ir spējis Andrejs Tarkovskis, piemēram, filmā "Spogulis" (1974). Filma ir vizuāla dzeja, kas uzdrošinās būt komiska — žogs, kas sabrūk, "piedauzīgi" mājienu sieviešu sarunās, un vēl — tā atļaujas būt smagi simboliska ar degošiem krūmiem un vētras brāzieniem, kas liek dabai dzīvot. Tā ir daudzos veidos tulkojama filma. Tāpat kā ar labu dzejoli, ar šādu filmu ir iespējams paplašināt tulkojumus mūžībā. Tā var arī, kā rakstīts uz videokasetes muguriņas, stāstīt par kādas sievietes attiecībām ar vīru, bērnu un vīramāti. Taču tajā ir arī vīra meklējumi un atbrīvošanās no mātes varas. Stāsts rit bez pārtraukuma laikā no 20. gadsimta 30. gadiem līdz mūsdienām. Bez visa iepriekš pateiktā šajā filmā iespraucas arī pa fragmentam no kara, bojāejas un atombumbas mīkstajiem, baltajiem mākoņiem.

Šeit publikai ir laiks klausīties, skatīties un pārdomāt. Andreja Tarkovska pēdējās filmas "Upuris" (1986) sākuma kadrs ir deviņas minūtes garš, pie tam pirmās divarpus minūtes paiet relatīvā nekustībā. Vecāks vīrs, kuru tēlo Erlands Josepsons (*Erland Josephson*), un mazs zēns ūdens malā stāda sausu koku. Tas ir plašs kadrs, un publikai jau pašā filmas sākumā "jāpieradinās" pie mierīgā un pārdomas raisošā ritma.

Sapņu spēles un asociatīvie stāsti

Laiks ir tas, par ko mēs to pataisām. Kinomākslas pirmsākumos publikai bija grūti saprast, kā viens un tas pats vīrs, kurš stāv blakus zīgam, nākamajā kadrā jau sēž sedlos un jāj pa prēriju. Kā viņš tur nokļūva? Publikai vajadzēja redzēt, ka viņš uzkāpj sedlos, lai akceptētu to, ka viņš tajos sēž. Šodien mēs esam pieraduši pie kino valodas un saprotam pat vistālākos pārlēcienus laikā un pārejas no epizodes uz epizodi.

Kinematogrāfā laiks var izbeigties un kļūt par TAGAD uz

kinoekrāna. Laiks ir tas, par ko mēs, kinematogrāfisti, to pataisām. Laika atainošanai pastāv gandrīz neierobežotas iespējas, visi laiki var pastāvēt līdzās cits citam, un visi pārlēcieni laikā var notikt gandrīz nemanāmi. Ir aizraujoši publikas acu priekšā pārvietoties starp pagātņi, tagadni un, iespējams, pat nākotni. Visi laika laukumi taču vienmēr un vienlaicīgi atrodas cilvēkā iekšā. Mēs nēsājam apkārt mūsu atmiņas no, piemēram, bērnības. Atmiņas pamostas varbūt kāda notikuma vai lietas, vai fotogrāfijas, vai pēkšņas tikšanās pilsētas ielās iespaidā. Mēs asociējamies notikušā iespaidā.

Atmiņas bieži vien pastāv fragmentāru attēlu formā. Mēs ne vienmēr atceramies secībā, bet atceramies laikā un telpā, pirms vai pēc — tam nav nozīmes. Visas laika telpas mums šķiet patiesas.

Filma, kas uz mani atstāja ļoti lielu iespaidu, ir Augusta Strindberga lugas "Jūlijas jaunkundze" ekranizējums (1951). Tajā es kā jauns kino fantasts pirmoreiz ieraudzīju, kādas iespējas šis mākslas veids piedāvā, padarot laiku un telpu par nebijušiem. Galvenokārt tas attiecas uz vienu epizodi, kurā Jūlijas jaunkundze stāsta Jēnam par savu bērnību. Viņas atstāsts iesākumā attēlots diezgan parasti — Jūlijas jaunkundzes atskatīšanās pagātnē iesākas ar kāda portreta palīdzību. Taču "kame-ra" kļūst aizvien patstāvīgāka un pagātne aizvien ciešāk pietuvojas šodienai. Beigu beigās pagātne jau pavisam konkrēti atrodas tagadnē. Fona kadrā Jūlijas jaunkundze kā bērns mātei pie rokas pāiet garām tai pašā laikā, kad pieaugusi Jūlija par to stāsta. Kad vēlāk pagātnē notiek katastrofa, tagadnei uzbrūk stipri, dzeloši vētras brāzieni. Laiks un telpa ir viens un notiek tagadnē.

Alfa Šeberga (*Alf Sjöberg*) ekranizētajai "Jūlijas jaunkudzei" piemīt tāds kā novecojis tonis ar novienkāršotiem psiholoģiskiem mehānismiem, taču pamatā tajā tomēr ir kinematogrāfiska drosme.

Daži apgalvo, ka mēs, cilvēki, nevarētu iztikt bez sapņiem (dzīvnieki arī sapņo). Ka mēs tajos iestrādājam savu sarežģīto ikdienu. Var būt, ka tā arī ir. Lai vai kā, mums visiem ir zināma pieredze ar sapņiem. Un daudzi no mums mēģina šos nozīmīgos nakts skatus iztulkot. Mēs

mēģinām tās izprast, it kā tās būtu svarīgi vēstījumi no mūsu iekšējās pasaules, un mēs tulkojam un veidojam asociācijas gan sapņos, gan nomodā.

Es sapņoju vismaz vienu pilnmetrāžas filmu naktī, vismaz man ir tāda sajūta.

Pēc sapņainas nakts, savācis lielu, bagātīgi izrakstītu asociāciju ražu un ērmtus notikumu fragmentus, es mēģinu tos sakārtot sistēmā un analizēt. Reizēm es tos mēģinu palabot un padarīt par vieglāk saprotamiem. Var gadīties, ka ir priekšrocības sapņu analizēšanā un to pataisīšanā par sasniedzamiem zemes virsū, taču, lai kā es rīkotos, tie ir un paliek tulkojami daudzos veidos.

Vai pastāv tāda "asociatīva dramaturģija"? Nē, taču zināma loģika tajā ir. Tas ir kaut kas, kas izraisa gan vienu, gan otru. Augusta Strindberga luga "Sapņu spēle", pirmo reizi to lasot, var šķist pilnīgi nenormāla. Taču visam ir savs loģiskais ritms un uzbūve, tur nav nekādas sagadišanās.

Brīvo asociatīvo struktūru vada cilvēka iekšējā subjektīvā attēlu plūsma. Tas ļauj tev kā scenāristam izdarīt pēkšņus lēcienus un pretlēcienus, paplašināt un sašaurināt stāstu. Epizodēm nav jābūt atšķirtām vienai no otras, tās var gludi ieslidēt un izslidēt viena no otras. Priekšrocība ir arī tā, ka tu vari veikt ļoti garus ceļojumus laikā un telpā un koncentrētā laikā atainot ilgu laika periodu. Šeit ir vieta kā dzejai, tā drāmai, sapnim un īstenībai. Šeit var tikt atspoguļotas daudzas — un ne tikai galvenā varoņa — domu pasaules. Atsevišķas ainas un garākas epizodes var pat būt uzbūvētas kā "Kurš uzvarēs?".

Protams, ka vajadzīgs kaut kas tāds, kas satur kopā, rada veselumu, un tas atkal ir jautājums par kodolu tieši tam stāstam, kuru tu gribi stāstīt. Pamatojoties uz to, tiek veikti lēcieni un radīts plašums. Kā jau agrāk minēju, šāda tipa stāsti riņķo ap vienu centrālo jautājuma uzstādījumu. Izejot no centra, notiek dažādi pagriezieni, reizēm šķietami bez virziena, reizēm ar šķietamiem atkārtojumiem, — taču tie vienalga spēcina, padziļina un paskaidro galveno jautājumu. Šāda veida stāstu attīstība notiek tādējādi, ka centrālais jautājums ir kā motors, tam ir atskaņa visās daļās, un tādējādi rodas

daudzdimensionāls veidojums.

Ir kāda norvēģu televīzijas produkcija, kas uzdrošinājusies risināt stāstu asociatīvā veidā. Tā ir Pitera Votkinsa 1976. gadā uzņemtā filma par Edvardu Munku. Tā iesākas ar diezgan objektīvu stāstu par Kristiāniju 19. gadsimta 80. gados. Par nabadzību, par buržuāziskās šķiras privilēģijām, par prostitūciju, jauno mākslinieku anarhistisko opozīciju utt. Šai laikā kamera aizvien vairāk pietuvojas Munkam un viņa ģimenei. Tēvs, kurš ir stingrs morālists, māte, kas nomirst jau Edvarda bērnībā, māsa, kas lielās mokās iet bojā no diloņa. Kā Munks pats sāk gleznot vienkāršus ģimenes portretus, kas vēlāk attīstās un kļūst aizvien personīgāki. Kā viņš sastop anarhistiskos Kristiānijas bohēmistus un kā tie viņu iedvesmo. Kā viņš konfrontējas ar savu mietpilsonisko tēvu. Kā iemīlas "brīvā" sievietē, un vēl viss kas.

Es nezinu, ko Pīters Votkinss ar šo televīzijas filmu gribējis pateikt. Taču man tā stāsta par to, kā piedzimst mākslinieks. Kādi dažādi faktori ietekmē mākslinieka attīstību. Filmā mēs aizvien vairāk pietuvojāmies Edvardam Munkam. vēstījuma līmenis kļūst aizvien subjektīvāks — tas notiek it kā galvenā varoņa "galvā". Viņu kā mākslinieku spēcīgi ietekmē māsas nāve, iemīlēšanās, turbulence starp diviem pilnīgi atšķirīgiem gribasspēkiem. Tēva strikti mietpilsoniskā un Kristiānijas bohēmistu ekstrēmi brīvā pasaule. Filmā un Munka "galvā" šo dažādo stāstu spriedze tiek kāpināta nu jau daudz ātrāk un aizvien vairāk sajaucas kopā, līdz beigās izveidojas par vārošu raganu katlu.

Konkrēti tas izpaužas tā, ka, piemēram, agresīva saruna ar tēvu pie pusdienu galda tiek montēta kopā ar viņu dzerošiem bohēmistiem, kas uzskata, ka onanēšana ir atpestīšana kā vīriešiem, tā sievietēm. No tā var izrietēt trešā epizode, kurā jauniņais Munks ar spēcīgiem otas vilcieniem mēģina gleznot savu bērnības pasauli un tam pa vidu skaņas paletē var atskanēt māsas pirmsnāves klepus lēkmes. Tad atkal atpakaļ pie tēva, kurš cērt dūri galdā un grib zināt, ko dēls Edvards sadarot laukā tik vēlū pa naktīm? Un atkal klepus lēkmes, taču šoreiz pie mātes nāves gultas Edvarda bērnībā...

Šeit viss var sadurties un radīt jaunas ainas. Piemēram, Munka

tikšanās reizē ar iemīļoto “brīvo” sievieti var iesprukt māsas pēdējās smagās klepus lēkmes. Dzīvesprieks un nāve stāv viens otram pretī.

Kopā salikts, tas viss ataino mākslinieka Edvarda Munka dzīvi. Pats par sevi saprotams, tas visaugstākajā mērā ir Pitera Votkinsa personiskais tulkojums, taču viņa radītajam mākslas darbam piemīt liela integritāte un griba. Pīters Votkinss savā filmā izmantojis asociatīvu, gandrīz dokumentālu stāstniecības tehniku. Protams, ne visi var izprast šo diezgan sarežģīto “jūtu ceļojumu”. Daudziem tas šķitis pārāk dīvains, vienvēidīgs un svešs. Un tomēr mēs visi vienmēr dzīvojam dažādos līmeņos. Ir šābrīža līmenis, kas satāv no ikdienas ambīcijām, laimes mirkļiem un neveiksmēm. Ir vēl viens līmenis, kad mēs sapņojam ar atvērtām acīm. Un ir trešais līmenis, kurā pagātne padara sevi par klātesošu. Nepieciešams varbūt tikvien kā smarža, vārds, lai atmiņu ainas no bērnības tiktu atmodinātas dzīvei. Bez tam mums vēl ir nakts sapņi, kas bieži vien pārvērstā veidā atspoguļo mūsu ikdienu. Mēs dzīvojam visā tajā iekšā. Katru dienu.

“Vai jādzīvo nāves tuvumā, lai radītu īstu mākslu?” — tāds bija jautājums, kas mocīja galveno varoni Lorku, kad es rakstīju teātra lugu “*La Baracca*”. Pamatojoties uz visiem šā jautājuma dažādajiem aspektiem, stāsts pārvietojās laikā un telpā.

Dažos gadījumos centrālais jautājums pat tiešā veidā tika izteikts publikai runas veidā, bet galvenokārt — ar dziesmas starpniecību. Šāda tipa diezgan tālu uz priekšu pārlēkušā laika ceļojumā var būt derīgi jautājuma uzstādījumu padarīt skaidrāku. Parasti vislabākais ir likt nojaust to, ko gribi pastāstīt, un tādējādi iegūt aktīvi meklējošu publiku. Taču nav labi, ja publika neko nesaprot, tāpēc reizēm labāk nolikt to uz “pareizajām sliedēm”. Vienkāršot un izskaidrot nenozīmē, ka stāsts zaudēs savas daudzās dimensijas. Reizēm var lieliski nodeklarēt publikai un sev pašam, ka šis ir, teiksim, banāls mīlasstāsts, kaut arī tas aizskar vairākus svarīgus dzīves jautājumus. Tas var pasargāt no filozofiskā vai poētiskā stāsta pārāk augstā lidojuma — parādīt, ka tam ir konkrēts kontakts ar zemi.

Kad tad beidzas stāsts? Jā, principā tas ir tad, kad tev kā autoram

šķiet, ka vairāk nav nekā ko teikt. Kad visi centrālā jautājuma aspekti ir iztukšoti.

Reti kad tādi tīri asociatīvā kino stāsti atrod plašāku publiku. Visbiežāk tās ir jauktās formas vai filmas ar asociatīvā stāstniecības veida iespaidumiem.

Kā kinematogrāfistus, kas eksperimentējuši ar kino izteiksmes līdzekļiem un patiešām izmantojuši jauktas formas, es gribu nosaukt brāļus Vitorio un Paolo Taviāni. Gan "Haosā" gan "Sanlorenco nakts" atrodami fantāzijas pilni, mītiski un sapņu spēlei līdzīgi pavedieni. "Sanlorenco nakts" ir veidota pēc patiesa notikuma motīviem Otrā pasaules kara laikā. Brāļu tēvs tad vadīja nelielu bēgļu grupu, kas atradās ceļā pie amerikāņu atbrīvošanas daļām. Mazās ceļinieku grupas ceļš apraujas, kad tiem uzbrūk melnsvārču fašistu banda. Viss attēlots mazas meitenītes skatījumā, kas dod kinematogrāfistiem lielu brīvību. Stāsts tiek izstāstīts precīzi tāds, kāds tas noticis, taču, meitenītes acīm skatīts, tas dod pilnu vaļu fantāzijas skrējienam. Piemēram, kad meitenītes ceļā patrāpās kāds no melnsvārciem, viņa pasaka buramvārdus un vīrs "atmuguriski aizsteberē atpakaļ" un turpina jau citā virzienā, meiteni nemaz nepamanījis. Tas nozīmē, ka laiks tiek pagriezts atpakaļ līdz brīdim, pirms melnsvārcis ieraudzījis meiteni. Acumirkli vēlāk pa zāli brien kāds vecs vīrs un met melnsvārcim ar dakšām. Vecais netrāpa, un melnsvārcis viņu nošauj. Bet tad no garās zāles pieceļas romiešu leģionāri un met melnsvārcim ar šķēpiem un tas mirst, desmitkārtīgi šķēpu caurdurts. Meitenes skatījumā atstāstītā ciņa starp fašistiem un antifašistiem iznāk tāda kā mītisks stāsts, kas ņemts no antikām teikām, taču visu laiku arī atsitas pret nežēlīgo īstenību kara noslēguma fāzē. Šis ir piemērs, kad es uzskatu, ka kino ir savu uzdevumu augstumos.

Episkā distance

Grāmatas iesākumā es rakstīju, ka, ja tu kā scenārists raksti PAR kaut ko tā vietā, lai rakstītu KOPĀ AR, tad tas uzskatāms par nāves grēku.

Taču "Ceļojuma" dažādajos stāsta risināšanas paņēmienos reizēm var būt nepieciešamība pēc zināmas distances. Autors pakāpjas soli atpakaļ un kritiski palūkojas uz notiekošo, un vēlas, lai arī publikai būtu dota iespēja uz šādu reflektējošu distanci. Kā jau agrāk minēju, visbiežāk stāstos "Kurš uzvarēs?" autors vēlas radīt pēc iespējas lielāku identifikāciju ar varoņiem uz kinoekrāna. Seansa laikā nevienam nav jāredz, kurš ir tas, kas velk aiz pavedieniem.

Tā saucamā **episkā distance** visbiežāk nozīmē to, ka vēstījuma līmenis tiek uzrādīts skaidrāk. Stipra stāstītāja perspektīvas iekrāsošana liek autoram visaugstākajā mērā būt klāt. Tīri principiāli tad autors atrodas starp publiku un fikciju un lauž ilūzijas par tīru drāmu.

Tā saucamā **sineastiskā filma** ir ļoti distancēta kino piemērs un lielākoties var būt visa hibrīds. Tā parodē vai komentē vispārpieņemtos kinostāsta risināšanas paņēmienus. Dramatiska ilūzija, vienošanās pastāv tāpēc, lai tās lauztu. Un tomēr bieži sineastiskā filma seko "Kurš uzvarēs?" struktūrai. Franču Jaunā viļņa laikā sineastiskais kino zēla un plauka, un pazīstamākais tā pārstāvis bija Žans Liks Godārs. Taču tam bija savi sekotāji 60.–70. gadu laikā. Daži no vēlākiem piemēriem — režisori, kas spēlējas ar vispārpieņemto kino valodu, — ir Aki Kaurismeki, Karls Johans De Girs (*Carl-Johan De Geer*) un Vudijs Alens.

Daži nobeiguma vārdi par "Ceļojumu"

Teorija par stāsta "Kurš uzvarēs?" dramaturģiju kinoindustrijā ir dominējoša, taču nav tā, ka šis veids būtu absolūti visieteicamākais. Problēma ir tā, ka daudzi vērtētāji visu radošo kinematogrāfiju recenzē, pamatojoties uz "Kurš uzvarēs?" modeli, it kā tas būtu kāds neapgāžams dabas likums. Atsevišķiem kinoprojektiem tas jau scenārija stadijā var nodarīt lielu ļaunumu. Scenārijs var attīstīties pilnīgi nepareizā virzienā. Tas var padarīt neiespējamu arī komunikāciju, piemēram, producenta un scenārista starpā. Viņi runā divās pilnīgi atšķirīgās valodās, paši par to pat nenojaušot.

Tev kā scenāristam ir svarīgi mēģināt noskaidrot, kurā sētā iederas tavš stāsts. Iespējams, tas ir relatīvi viegli, ja tas ir tīrs asociatīvs

stāsts, kā, piemēram, filma par Munku. Tādā gadījumā scenāriju doktori tev var nodarīt pāri, apgalvojot, ka īstenībā visas filmas ir vai vismaz tām būtu jābūt tīrkultūras stāstiem “Kurš uzvarēs?”, un tad par katru cenu gribot iedabūt tavu stāstu savās “dzirnavās”. Visbiežāk problēma ir tā, ka ir grūti klasificēt, kur tādas neparastākas filmas iederas. Tās apgrozās robežjoslā un bieži sastāv no dažādām niansēm, kas sastopamas gan “Ceļojumos”, gan “Kurš uzvarēs?”.

Izklausās jau aizraujoši — kinostāsts staigā pa robežjoslu, jo publika neuzskata, ka būtu jāpiešķir īpaša nozīme tam, vai tas pamatā ir “Ceļojums” vai “Kurš uzvarēs?”, ja tikai tiem patīk filma. Tomēr tev kā scenāristam nenāktu par ļaunu zināt, kas tas pamatos ir, jo tas ievērojami atvieglos gan rakstīšanas procesu, gan diskusijas ar citām iesaistītajām personām. Galvenokārt, tev būtu jāzina, ar kādiem darbarīkiem tev būs jāstrādā, ja scenārija tapšanas procesā rastos kāda problēma. Ja tas pamatā ir episks vai asociatīvs kinostāsts, tad tas ir jāņem vērā un nav strukturāli jāstrādā ar “Kurš uzvarēs?” kāpinājumu un absolūto virzību uz priekšu. Tas var tikai kaitēt tavam stāstam.

Tas var būt ļoti grūti izvērtējams. Jo lietas bieži vien nav tādas, par kādām tās izliekas esam. Piemēram, filma “Ziemassvētku oratorija” savā pamatstrukturā ir būvēta ar mērķtiecīgu virzību uz priekšu, kas varbūt nemaz nav tik skaidri redzams, jo filmas detaļām piemīt daudzi “Ceļojuma” atribūti. Rupjos vilcienos varam apgalvot, ka filmas ārējais iesaiņojums ir “Ceļojuma” stilā, taču iekšējais seko klasiskās dramaturģijas pamatlikumiem.

Tātad, lai neiekristu pašizliktās lamatās, būtu svarīgi mēģināt savu stāstu klasificēt.

Kādās vēl citās lamatās tu varētu iekrist?

Bez šaubām, bīstami, ka var iznākt pretenciozi. Ka var iznākt māksla mākslas dēļ, tiklīdz bez parastajiem meklēsi vēl kādus citādākus stāstīšanas veidus. Tāpēc stāstam vienmēr jābūt pilnīgi patiesam, vismaz priekš tevis paša. Vienmēr atradīsies tādi, kas uzskatīs, ka tas, kas ir citādāks, ir ērmots un pretenciozs. Taču, lai kino formas valoda varētu attīstīties, jāizmēģina jauni ceļi. Ja apstāsimies

pie vienveidības, kinomāksla beigu beigās izniks.

Rakstot "Ceļojumu", tev kā scenāristam jābūt ļoti konkrētam. Tev jāzina, ko tu gribi sasniegt vēstījuma līmeņa ziņā. Tev acu priekšā jāredz kopaina. Var būt, ka tev nav jāpārvalda visi stāsta risināšanas komponenti, taču vismaz attēls, dekorācijas un skaņa. Kad raksti tūru "Ceļojumu", kopsummā krāsām tavā kinomākslas darba skicē jābūt izvietotām istajās vietās. Nekas nedrīkst palikt bez ietekmes. Piemēram, simboliskiem notikumiem un attēliem jābūt dziļi noenkurotiem darbības līmenī, citādi tie šķitīs konstruēti. Rindu māja ir rindu māja, un tā nav tikai tajā ieslēgtas ģimenes simbols, utt. Iespējams, ka publika būs tā, kam būs jārada simbolu pasaules. Tas nav nekas tāds, kas būtu jāuzraksta skatītājam uz pieres.

Vispirms jau liriskie un asociatīvie kinostāsti prasa daudz vairāk no savas publikas. Tās nav tādas filmas, kuru laikā var "uzvārīt kafiju", — tās prasa pilnu uzmanību. Publikai pašai jāsaliek mozaīka no gabaliem, kas reizēm izretojušies, sasprāguši vai lasāmi spoguļrakstā.

Ir grūti uzķert visas "Ceļojuma" dimensijas, tas ir tā, it kā gribētos sacerēt daiļliteratūras dzejoli pilnīgi loģisku un skaidru kā "dzimtenīti". Neiespējamība ir nepieciešama. Un es atkārtāju: stāstīt vienā vai otrā kategorijā nav pašmērķis. Nav "smalkāk" izvēlēties kaut ko citādāku — katram stāstam jāatrod sava specifiskā forma. Viens tomēr visām filmām ir kopīgs. Publika visu laiku grib būt kustībā, vienalgā, vai tā būtu virzība uz priekšu vai uz iekšu.

Sirds valodas medības. Kāpēc teātra režisors grib rakstīt kino
Salonā valda pilnīgs klusums. Mēmā tumsā sēž trīssimt cilvēku. Tik cieši, ka tie var sajust cits cita miesas smaržu, dzirdēt cits cita elpas vilcienus, sinbronā kustībā sarauties, kad pēdējā rindā atskan pusaizžņaugts šķaudiens. Intimitāte nav uzspiesta, šis retais, īpašais acumirkļis tam ir pārāk pilnīgs.

Jo mazajā tumšajā istabā sēž trīssimt siržu. Trīssimt pilnīgi atsevišķu prātu, savienojies kopā ap vienu vienīgu lietu: kas notiek ar tiem gluži svešajiem cilvēkiem tur, priekšā. Tad ļoti klusi atveras durvis salona dibengalā. Caur melniem aizkariem iekšā ieslīd kāda ēna un

klūst par tumšu vīkšķi augstu pie pašām zemu izliektajām pustrepēm. Tā ir režisore. Viņa zina, ka tieši šobrīd, šīs izrādes laikā tas notiks — tas īpašais, kas tik reti gadās un pēc kā abi — gan devējs, gan saņēmējs — vienmēr ilgojas. Šajā acumirkļī viņa grib piedalīties — vakaru pēc vakara.

Šis salons ir teātra zāle, režisore, kura tur spiego, esmu es pati. Nepieciešamība piedalīties publikas jūtu pārdzīvojumā ir nepieciešamība spēcīnāt jēgu manis pašas radošajā garā. Es atzīstos bez kauna, ka man kā režisorei galvenais vienmēr bijis izvilkt uz āru jūtas. Tas nav pašmērķis, taču nozīmīga daļa tematikas, vēstījuma, idejas pasniegšanas tālāk. Tāpēc kā dabisku nākamo soli es izjūtu, ka, ņemot par pamatu savu teātra režisores darbību, gribu sākt rakstīt kino.

Protams, var iebilst, ka ir spēlfilmās, kurām ir daudz tuvāka radniecība ar fotogrāfiju, glezniecību un dzeju nekā ar teātri. Vai kuras atrodas tādā abstrakcijas vai refleksijas līmenī, kas nedod publikai nekādu iespēju identificēties un atdoties katarsei. Tad man jāsaka par sevi, ka manā gadījumā dzinulis rakstniecībai ir mīlestība uz drāmu — labā vecmodīgā, aristoteliskā ziņā.

Bieži vien Aristoteļa vārdu saista ar apsūnējušo mācību par “laika, telpas un darbības vienotību” — dramatiskās struktūras formu, kuru kino reti kad izmanto. Taču faktiski Aristotelis definē darbību jeb “drāmu” kā “prāta kustību”. Gluži vienkārši drāma ir stāsts, kurā cilvēka saprāts kustas un tādējādi mainās. Iekšējā pārmaiņa vienmēr nes līdzī pārmaiņas arī ārējā plānā. Mūs tas aizkustina — būt par lieciniekiem šādām mežonīgām pārmaiņām citu cilvēku dzīvē — uz kinoekrāna vai uz skatuves.

Šim mērķim grūti iedomāties spēcīgāku mediju par kino. No teātra striktajiem ierobežojumiem kino klūst par soli ārā reibinošā brīvībā — laikā, attēlā, cilvēku resursos un telpā. Kameras nebeidzamās iespējas — parādīt traku ielas kautiņu 19. gadsimta zvejnieku ciematā, kalnu ainavu rudens noskaņās, laivu kustībā pa jūru, svaigu sniegu zem naksnīgām debesīm — tiem, kam patīk melodrāmas, tas būs īsts pārpilnības rags. Bez tam mums ir arī

intimitāte: viens vienīgs tuvplāns var izteikt tikpat daudz cilvēka koda-
la kā vesels monologs no teātra skatuves.

Daudzi varbūt uzdod sev jautājumu, vai patiesībā nav šādā apzinātā jūtu izmānīšanās uz āru kaut kā aizdomīga. Vai tas, ar ko nodarbojas kinematogrāfisti, nav pretīga suģestijas forma, vai varbūt tā ir ieeja mūsu visdziļākajā cilvēciskajā būtībā? Mūsu šodienas sabied-
rībā jūtām ir zems statuss, un tas tiek saistīts ar komerciālām izteiksmes formām kā ziepju operas un reklāma. Lepnumā par mūsu racionālo saprātu ir viegli piemirst, ka visas dzīves patiesās virsotnes bez izņēmuma ir spēcīgu jūtu kaldinātas. Iemilēšanās, piedzimšana, nāve — ikkatrs tikšanās punkts starp ikdienu un mūžību liek mums izrauties no triviālā un uz īsu brīdi dzīvot intensīvāk. Tikai ar dziļiem jūtu pārdzīvojumiem mēs sasniedzam jaunas atklāsmes. Lielākā daļa no mums šīs virsotnes ikdienas dzīvē nerasniedz. Tāpēc mēs ieslīgstam ikdienas miegā, ieslēdzam autopilotus un ļaujam trivialitātēm valdīt pār mūsu iso mūžu.

Taču mēs vienmēr varam iet un noskatīties brīnišķīgu, atmodinošu un atdzīvinošu filmu.

Un tā mēs esam atpakaļ pie režisores, kuras slepenā klātbūtne zālē ir sniegusi viņai tieši to, pēc kā viņa ilgojusies. Viņa paņēmusi līdz katru savas publikas nopūtu, katru elsu, katru asaru, katru atbrīvojošo smieklu. Viņa paslepus skatījusies, kā viņi — pēc diskrēta kontakta ar kabatas lakatiņu — domīgi un lēni dodas uz izeju, vēl aizvien sava iekšējā ceļojuma pārāk dziļi aizkustināti, lai sāktu uztraukties par autostāvvietas skaitītāju, bērnaukli vai rēķiniem, kas jānomaksā rītdien. Sārtums vaigos, mirdzums acīs atmasko viņus un viņu tikko īstenojušos kontaktu ar sapņiem, ilgām un intensīvu dzīvi. Var tikai cerēt, ka viņi paņems to līdz savā pašu dzīvē.

SIRI SENJE, dramaturģe un scenāriste, Norvēģija

7. Personāži

Daži ievadvārdi par personāžiem

"Galvenām personām uzvedumā nevajadzētu būt pārāk lielā skaitā, kā likums no 2 līdz 4. Tām, cik vien iespējams, jābūt spēcīgi un raksturojoši izzīmētām. No pārlietu sarežģītām jūtu noskaņām labāk izvairīties, vislabākais rezultāts parasti tiek sasniegts, paturot personāžus cik iespējams tīrasinīgus."

NO "KĀDĒJĀDI KINOTEĀTRA MANUSKRIPTS RAKSTĀMS", 1914

Iespējams, minētie gudrības vārdi vairs nešķiet tik aktuāli, tomēr tie raksturo šo to no scenārija autora ikdienas pūliņiem. Cik skaidram vai komplicētam būs būt/vajadzētu būt personāžam tieši tavā stāstā? Vai personāžiem vienmēr būtu jābūt psiholoģiski daudzslāņainiem? Cik personāžiem būtu jābūt? Kuriem tieši būtu jābūt? Utt.

Lai radītu aizraujošu mākslas darbu, kadrs nebūt nav jāaizpilda ar cilvēkiem. Turpretī, ja ilgāku laiku būtu jāvēro tukša, cilvēku neapdzīvota teātra skatuve, kļūtu visai garlaicīgi. Kinomāksla nav nepārprotami definēta kā tikšanās ar vai starp cilvēkiem. Tai ir milzum plašs iespēju spektrs, un mēs vēl joprojām atrodamies šīs mākslas jaunības periodā.

Ja tomēr esi pieņēmis lēmumu, ka tavā kinostāstā darbosies cilvēki, tad vispirms jākonstatē, ka svarīgāk par to, kas notiks, būs tas, kas tie būs par cilvēkiem. Ja attieksies pret personāžiem ar pilnīgu vienaldzību, tad, protams, viss vienalga, vai tie tiek uzlaisti gaisā vai kā tamlīdzīgi. Pēcāk identifikācijas līmenis var būt atkarīgs no tā, kāda tipa filmu tu taisi.

Stāstā "Kurš uzvarēs?" intriga viegli var izvērsties svarīgāka par varoņiem, kuri strukturāli pielāgojas intrigai un tādējādi iederas kā funkcionāli elementi. Intriga ir lielākās daļas kinodarbu motors, taču, ja trūkst pārējā, tad, lai cik mežonīgā tempā viss arī notiktu un lai cik

efektu tiktu "uzlaists gaisā", tukšā muca vienalga atbalsosies. Un tas ir fakts, ka bezkrāsaini, plakani personāži bieži vien tiek kompensēti ar absurdu darbības daudzumu.

Kad darbība nonāk līdz personāžu radīšanai, bieži vien uzrodas jautājums par ticamību. Taču psiholoģisko ticamību nosaka arī tas, kādu stilu tu izvēlies ieviest savā filmā. Nekādas vispārīgas patiesības par ticamību nav. Kaut arī diezgan daudzi izvēlas tam ticēt, nepastāv nekādi valsts standarti, kādiem būtu jābūt filmas personāžiem. Pastāv arī dažādi personāžu tipi atkarībā no tā, kāda veida filmu tu taisi.

Kā tiek radīts fiktīvs personāžs?

Personāžs var piedzimt divos pilnīgi dažādos veidos. Pirmkārt, tiek radīta pamatideja/intriga un, pamatojoties uz to, veidojas personāžs. Otrkārt, tiek izveidots personāžs un, pamatojoties uz to, izaug intriga. Kas ir vislabākais "izaugsmes" veids — uz to atbildes nav, taču visbiežāk par vislabāko izrādās lomu maiņa. Viens ir priekšnoteikums otram.

Pamatā kinofilmas varonis tiek izveidots, ņemot par pamatu kādus desmit punktus. Lielākā daļa filmu ir bāzētas uz darbību. Tāpēc galvenokārt personāžs veidojas tieši caur darbību, situācijām, kas izveidojas stāstā. Arī tikšanās un attiecības ar citiem personāžiem ir stipri "raksturu veidojošas". Būtiski arī, kā varonis reaģē uz šīm situācijām un attiecībām. Citi personāžu veidojošie faktori ir izskats un apģērbs. Kāds ir personāžs attiecībā ar rekvizītiem un vidi. Dialoga izveide, piemēram, personāža attieksme pret to, kas tiek sacīts un kas tiek darīts. Un visbeidzot — arī varoņa vārdam ir nozīme.

Filmas sākumā personāža izejas punkts visbiežāk ir ļoti labs. Skatītājs grib satikties un iepazīties ar filmas varoņiem. Viņš ir samaksājis par kinobiļeti un cer kinozālē arī palikt. Un droši vien viņam ir zināmas cerības par filmu — kaut kas, ko viņš dzirdējis sakarā ar filmas izveidi. Tātad viņi ar nepacietību gaida — un vispirms jau galvenā varoņa uznācienu. Pateicīgi un grūti. Ar teātra un kino vēstures palīdzību šādu uznācienu ir veikts tūkstošiem. Aktieris zina

un arī publika tīri intuitīvi zina, ka tieši pirmajā tikšanās reizē var izveidoties sava veida "patikšana". Šeit starp varoni un publiku izveidojas attiecības, kas vēlāk, dabiski, var attīstīties un mainīties.

Ja tu izvēlies ļaut savam centrālajam tēlam ienākt kadrā ar akla cilvēka spieķīti — izskatīties pilnīgi aklam, pēc tam ļauj viņam salocīt savu spieķīti un nākamajā sekundē uzsēsties uz divriteņa un bez jebkādām grūtībām veikli pazust aiz stūra, tad tu būsi radijis vismaz specifisku priekšstatu par savu varoni. Vai tas ir pareizi vai ticami, tas, protams, būs atkarīgs no stāsta tipa un loģikas. Lai izvēlētos "īsto" uznācienu, tev nepieciešamas krietnas zināšanas par savu stāstu. Un arī par savu varoni.

Ir dažādas domas par to, cik tev būtu jāzina vai vajadzētu zināt par savu varoni. Sākot no tā, ka tev kā scenāristam būtu jāzina visa tava varoņa pagātne. Lidz pat tam, ka vajag koncentrēties tikai uz to laika periodu, kurā risinās kinostāsts.

Arī šim jautājumam nav pareizu vai nepareizu atbilžu, jo tas atkarīgs no katra paša. Bez tam ne visiem stāstiem ir nepieciešami psiholoģiski dziļi personāži. Tas atkal ir atšķirīgi...

Daļa stāstu prasa, lai tu, tāpat kā publika, spētu "apiet" varonim apkārt. Daudzdimensionāli aplūkot viņu no dažādiem leņķiem. To var saukt par **saliktu, atklātu varoni**. Pretēji tam ir arī **noslēgtie varoņi**, kuriem piemīt varbūt tikai dažas iezīmīgākas rakstura īpašības. Vienā un tajā pašā filmā var būt gan atklātie, gan noslēgtie personāži. Piemēram, "Nolādētajā pasaulē" gan Elīna, gan Agnese ir saliktie, atvērtie varoņi. Kamēr Markuss — "mutīgs un pašpārliecināts septiņpadsmitgadnieks, kurš taisās kļūt par automehāniķi" — ir noslēgtāks personāžs, kuram iezīmētas tikai dažas rakstura iezīmes.

Iemācīties iepazīt savus varoņus

Henriks Ibsens mācījās pazīt savus varoņus divos posmos: pirmā tikšanās notiek kāda īsa braucienā laikā ar vilcienu starp divām stacijām. Viņš sasveicinās ar tiem un gūst ārējo iespaidu. Pēc tam viņš apmetas pansionātā kopā ar vismaz diviem no viņiem un iepazīst viņus kārtīgi.

Īsais vilciena brauciens, man šķiet, ir svarīgs. Kāds ir pirmais iespaids par personāžu? Kas ir tas pirmais, kam tu pievērs uzmanību? Kaut kādas īpašas iezīmes? Kā citi tava stāsta varoņi viņu uztvertu? Šie ir ļoti svarīgi pamatjautājumi. Turklāt ar pirmo iespaidu var pievērst uzmanību spilgtākām varoņa īpašajām iezīmēm. Lai vēlāk, ja būs tāda vajadzība, definētu sekundārākas. Vispārņemot — dominējošās īpašības var izrādīties par atslēgu uz varoni. Apmēram tāpat, kā mizojojot sīpolu. Tu sāc ar ārējo kārtu, lai pēc tam iespīestos aizvien dziļāk. Tas gadījumā, ja tev stāstā nepieciešami dziļi psiholoģiski personāži.

Par kuriem tad tu vari/tev vajadzētu rakstīt? Vai ir kādi, no kuriem vajadzētu izvairīties? Jautājumi, kas “uzprasās” uz vēl vienu jautājumu... Kur scenāristi ņem savus varoņus? Visbiežāk tie tiek ņemti no personiskās pieredzes. Prototipi, kurus rakstnieks labi pazīst. Pēc tam, protams, darba gaitā viss atduras pret rakstnieka personisko “es”. Cik lielā mērā — tas katram kinoradītājam ir individuāli. Ir režisori, kuriem ir tikai viena balss — viņu pašu. Visi personāži patiesībā ir paša autora dažādoti varianti. Citi ņem savus varoņus, piemēram, no tālās bērnības zemes. Personāžu galerija veidojas no atmiņām par radiem un kaimiņiem. Abas darba metodes var radīt dzīvu kinomākslu. Visbiežāk metodes tiek kombinētas. Piemēram, Henriks Ibsens rakstīja par šķietami savu vietu atradušiem vidusšķiras cilvēkiem. Tā bija pasaule, ko viņš labi pazina. Bez tam visas viņa lugas ir viņa paša personības atspoguļojumi un tā personas attīstība, kam viņš gājis cauri.

Vai labāk izvairīties no personāžiem, kas tev pašam ir pavisam sveši? Var izrādīties pagrūti atainot, piemēram, žurnālistu, ja tu nekad tādu neesi saticis vai pat nekad neesi bijis laikraksta redakcijā. Filmā aktieris taču žurnālistu nespēlēs — viņš būs žurnālists. Un scenārista uzdevums ir sagādāt viņam šim uzdevumam labus priekšnoteikumus. Es pats izvairos no tīru psihopātu un biržas mākleri atainošanas, varbūt tāpēc, ka man ir zināmi aizspriedumi, taču patiesībā es neuzskatu sevi par spējīgu iedomāties viņu realitāti. Personāži var būt arī tev mazpazīstami, taču domājams, ka zināmai izpratnei par tiem tomēr vajadzētu būt.

Es jau agrāk pieminēju rēvijas karali Ernstu Rolfu. Nekad nebiju bijis neviena rēvijas karaļa tuvumā. Labi ja vispār kādreiz apmeklējis kādu rēvijas teātri. Tomēr kaut kāda daļa no manas pagātnes šķita šo absolūto svešinieku pazīstam. Vesela pamatfaktoru virkne bija man atpazīstama. Ernsts Rolfs cēlies no nabadzīgas vides. Viņa tēvs bija alkoholiķis. Viņš gribēja tikt prom no pazemojuma. Viņš gribēja apliecināt sevi, tāpat kā es jaunībā. Viņš gribēja pierādīt, vispirms jau savai mātei, ka viņš var "kļūt par kaut ko". Tas robežojas ar banalitāti, taču tieši tāpēc tas ir tik dziļi cilvēciski.

Es domāju, ka, lai varētu radīt dzīvu atainojumu, tev kā scenāristam jāatpazīst vismaz galvenā varoņa raksturīgākās iezīmes. Lai sīki izmeklētu un aizstāvētu savus varoņus, ir vajadzīgas īstas un nevis konstruētas attiecības ar tiem. Tas nebūt nenozīmē, ka tev pilnībā viņi jāsaprot vai labvēlībā jāskauj. Vadoties pēc šā sprieduma, gan tu, gan es, mēs kā scenāristi varam stāstīt par jebkuriem cilvēkiem pagātnē, tagadnē un nākotnē. Tātad pat biržas mākeri un psihopāti būtu pilnīgi iespējami...

Daudz kas var notikt, kad tu kādam personāžam pietuvojies. Laikā, kad es strādāju TV 1 kanālā, man uzdeva sarakstīt scenāriju, balstoties uz Knuta Faldbakena (*Knut Faldbakken*) romānu "Ādama dienasgrāmata". Es diezgan brīvi interpretēju romānu un konsekventi mēģināju raudzīties no sieviešu apspiedēja perspektīvas. Es patiešām mēģināju viņu saprast un aizstāvēt. Vienā rāvienā es biju uzrakstījis četrdesmit lapu. Es nekad neesmu pacēlis roku pret sievieti, taču tajā periodā biju nikns uz sieviešu dzimumu. Es gluži vienkārši norakstīju no sevis savas dusmas. Bez tam savā tuvākajā apkārtnē es biju sekojis līdz kāda sieviešu pazemotāja liktenim, līdz viņš dabūja ilgāku cietumsodu.

Režisors, kuram ar to bija paredzēts strādāt, izlasīja un uzskatīja, ka tas esot aizraujoši un pat iedvešot bailes — viss spēks, kas materiālā. Un tad, taisni rakstīšanas procesa vidū, es pēkšņi iemīlējos. Tas bija pagalam neiederīgi. Mana attieksme pret manu varoni krasi izmainījās. Es kļuva niansēts, analītisks un saprotošs pret visiem iesaistītajiem. Es aizstāvēju gan sievietes, gan vīriešus. Scenārijs tika

izlidzināts kā pēc sociālās komisijas vizuālās rādāmpirksta mājiņa. Tas bija pareizi izdomāts istajā laikā un apstiprināja tikai to, kas bija rakstīts lielākajā daļā avižu. Nekādu jaunu provocējošu perspektīvu, nekādu jaunu domu, no kurām varētu mācīties. Bez īpašas nozēlas projektam tika pielikts punkts.

Tev nebūt nav jāpasaka viss par kādu personāžu, lai publika to uztvertu kā saliktu un daudzkrāsainu. Kopainas radišanai milzīgiem informācijas kalniem visbiežāk nav lielas nozīmes. Ja vēlāk tu izstrādā dažas specifiskākas rakstura iezīmes, tad visbiežāk, pamatojoties uz savām klišejiem, publika pati pievienos vēl citas īpašības un tādējādi radīs pilnasinīgu fiktīvu personāžu. Tieši tā taču mēs rīkojamies arī reālajā dzīvē. Pamatojoties uz nelielām zināšanām par kādu cilvēku, mēs radām sava veida kopainu par viņu. Tas ir nepieciešams, jo citādi mēs būtu pilnīgas neziņas pārņēmti. Reizēm gan mēs kļūdamies secinājumos, taču parasti mūsu spriedumi ir diezgan precīzi. Visbiežāk šādas vienošanās nepieciešamas, lai filma vai teātra drāma netiktu pārslogota. Tev kā scenārija autoram būtu jāseko līdzi, lai tas mazumiņš, kuru tu paspēj izstāstīt, tomēr spētu radīt vienotu veselumu, protams, gadījumā, ja tavs mērķis ir tādu sasniegt.

Ja tu ataino kaut vai tikai nelielu daļu no personāža īpašībām, tev vismaz intuitīvi diezgan daudz jāzina par šo personāžu. Jautājums ir: cik daudz un kas? Es personiski apšaubu lielas biogrāfijas ap personāžu sociālo un psiholoģisko statusu un pagātņi. Dzīve pirms filmas ir svarīga, tā, protams, vada personāža reakciju un attīstību, taču plaši un labi izanalizēti personāžu apraksti var ieviest pārlietu saprātīgumu. Nelaimīgā kārtā tā vietā, lai atbrīvotu, tie var ierobežot. Varonis nevar darīt "tā vai šitā" tāpēc, ka viņš ir "tāds vai šitāds". Tas nesaskan ar iepriekš uzzīmēto varoņa karti. Cilvēks ir daudz komplicētāks nekā tik vien. Vispirms jau zudumā var iet iracionālais, šķietami neticamais. Varonis kļūst par ideālu psiholoģisku konstrukciju, taču nedzīvs. Bez tam stāstos "Kurš uzvarēs?" valda stipra jautājumu uzstādījumu individualizēšanas un psiholoģizēšanas tradīcija. Ka viss izriet no psiholoģiskām cēloņsakarībām. Komplicētas

politiskas, vēsturiskas, ekonomiskas, filozofiskas sakarības tiek aizmirstas vai vienkāršotas. Īpaši jau amerikāņu kino labprāt nodarbojas ar individuālo psihologizēšanu.

Eiropas kino atrodama plašāka telpa — vispirms jau sociālajām perspektīvām. Piemēram, izskaidrot kāda cilvēka ļaunumu, pamatojoties vienīgi uz individuāliem, psiholoģiskiem mehānismiem, ir pārāk vienkārši.

Galvenais, ka mums, pārējiem “labajiem” sabiedrības locekļiem nav tajā jāpiedalās. Tikai “psihopāti” ir šie ļaunie. Ne jau mēs — mēs pārējie veselīgie un labie...

Viena daļa sauc stāstu “Kurš uzvarēs?” dramaturģiju par “psihologizējošo dramaturģiju”. Taisnība, ka tā lielā mērā balstīta uz stipru publikas identifikāciju ar vispirms jau galveno varoni, taču tas pats par sevi neliek šķēršļus plašai perspektīvai. Par to ir atrodami daudzi pierādījumi, cita starpā — brāļu Taviāni “*Padre Padrone*” un amerikāņu klasiķis “Kāds pārlaidās pār dzeguzes līdzi” (1975). Pat relatīvi pieticīgajā “Nolādētajā pasaulē” ir gan mazā individuālā perspektīva un lielā — sabiedriskā. Arī trilleris “Mednieki” cenšas sasniegt abas šīs perspektīvas, tāpat arī izcilā televīzijas daudzsēriju filma “Raudošais ministrs” (1993).

Mūsdienās mēs labprāt gribētu verbalizēt visas cilvēces grūtības, izmantojot psiholoģisko valodu. Es personiski domāju, ka interesantāk ir uzdot katram no mums dzīves morāles jautājumus nekā uzrādīt psiholoģiskas cēloņu virknes. Bez tam reti kad pietiek ar labi izdomātu psiholoģisko analīzi. Dvēsele ir lielāka par mūsu pašreizējām zināšanām par cilvēka psihi. Un tieši šajā apstākli slēpjas mākslas galvenais spēks. Tā var attēlot to, ko nevar izskaidrot, piemēram, debašu rakstā.

Mani iebildumi nebūt nemaina faktu, ka daudzi uzskata biogrāfijas par obligātu elementu savu centrālo personāžu iepazīšanai. Viņiem tas pat ir veids kādā noturēt personāžu “uz slīdēm”, kādā rakstīšanas procesa laikā paturēt kontinuitāti un kopainas apjēgu. Pastāv vairākas vairāk vai mazāk izsmeļošas metodes. Daži uzraksta katram personāžam pagātņi, kurā tiek pārstāvēta arī viņa vecāku

pagātne, lai gūtu izpratni par "rīcības paaudzes" darbību.

Pastāv vairāki pārbaudes sarakstu veidi, pēc kuriem tu vari pārbaudīt, vai neesi aizmirsis kādu no cilvēka dzīves nosacījumiem.

Šeit būs viens no tādiem sarakstiem, kurā aprakstīts, "no kā sastāv cilvēks".

1. Vecums. Daži no tā izrietoši jautājumi: kā varonis parāda savu vecumu? vai vecums varonim ir svarīgs?
2. Dzimuma identitāte: sieviete, vīrietis, "kaut kas pa vidu" vai vēl kas cits.
3. Garums un svars.
4. Mati un acu krāsa.
5. Fiziski defekti, invaliditāte.
6. Fiziskie dotumi: atlētisks, resns, slaidis, plati gurni un tā tālāk.
7. Fiziskā izturēšanās: atraisīts, draisks, stīvs un tā tālāk.
8. Fiziskā kustība: ritms un gaita: "kaķveida", ātra, raustīga, plūstoša un tā tālāk.
9. Manieres: raksturīgi žesti utt.
10. Balss/valoda: teksta veidošana, ritms, skaļa vai klusa, rupja vai smalka balss, griezīga utt.
11. Īpaši verbāli izteicieni: iemīļotākais teiciens, sakāmvārdi, žargons.
12. Apģērbs: gludināts, negludināts, balts kreklis, T-krekls utt.
13. Seksualitāte: cik lielā mērā seksualitāte ietekmē personāža dzīvi? kā tas izpaužas?
14. Gara spējas: zemnieka gudrība, tā saucamais intelektuālis, šaur redzīgs, "gudrinieks" utt.
15. Temperaments: optimistisks, tam pretējs, dumpīgs utt.
16. Kompleksi/fobijas.
17. Frustrācijas un izšķirīgās neveiksmes.
18. Palamas/mīļvārdiņi: kāpēc varonis ieguvis šādu iesauku?
19. Kādas ir varoņa izjūtas pašam pret sevi? Ar kādām sajūtām varonis ir apmierināts? Ar kādām — neapmierināts? Ko varonis noliedz?
20. Attieksme pret dzīvi: dumpiniecisks, rezignēta utt.
21. Slēptās īpašības: ko varonis apzināti slēpj? neapzināti?

22. Ģimene un ģimenes vēsture: kāda tai nozīme personāža dzīvē?
23. Draugi un mīlestības.
24. Darba biedri un priekšnieki. Kā varonis izturas pret autoritātēm?
25. Citi cilvēki, kas iesaistīti varoņa dzīvē.
26. Dzimšanas vieta.
27. Ētiskā, reliģiozā pagātne.
28. Izglītība.
29. Darbs: kādas izjūtas varonim ir pret to? vai tas ir darbs, par kuru viņš sapņojis?
30. Sociāli ekonomiskais statuss.
31. Dzīvesvieta: kā tā ietekmē varoņa dzīvi?
32. Oficiāli vaļasprieki/intereses: mašīnas, suņi, pastmarkas utt.
33. Neoficiāli vaļasprieki: krāj spēļu lāciņš, kapsulas, pornofilmas utt.
34. Pamatuzskati: politiskie, reliģiozie, morāles. Konkrēts izteiksmes veids šiem dažādajiem uzskatiem.
35. Sapņi un ambīcijas... Varbūt pats svarīgākais, lai iepazītu kādu varoni.

Te nu saraksts beidzas. Droši vien to var uztaisīt ievērojami garāku, taču es domāju, ka ar šo pietiek vairāk, nekā vajag.

Par personāža uzbūvi šis saraksts pierāda, ja ne ko citu, tad vismaz to, ka kombināciju iespējas ir bezgalīgas.

Šāda tipa biogrāfijas var uzrakstīties arī pārāk labi. Varbūt tas šķitīs dīvaini — biogrāfijās varoņi kļūst daudzkrāsaini un aizraujoši, taču, ja viņi nevar izaugt līdz tādām līmenim scenārijā, tad kaut kas nogājis greizi. Jā, mums, scenāristiem, par daudz ko jādoma...

Domājams, ka manas bailes no biogrāfijām ir neliela fobija. Varbūt mana attieksme ir pat nedaudz nievājoša. "Kad es rakstu, man nav nepieciešami nekādi špikeri." Vai arī tās ir bailes no mākslīgas konstrukcijas. No tā, ka loģika var kļūt automātiska un izvērsties pārlietu labi izdomātā lietā.

Cits veids, kādā iepazīt savu varoni, ir veselu diennakti gara sekošana viņam/viņai. Kāda ir viņa ikdiena? Kāds ir varonis attiecībās ar saviem

darbabiedriem, pusdienlaikā, ar bērniem utt. Kā ir radušies ieradumi un kā varonis pret tiem izturas? Kā varonis attiecas pret dažādajām vidēm? Pret ikdienas konfliktiem? Vadoties pēc šīs konkrētās šaurās perspektīvas, tu savā varonī vari atrast specifiskas iezīmes.

Ja tu izlem par labu biogrāfijas veidošanai, tad tas nebūt nenozīmē, ka režisors vai aktieris gribēs to lasīt. Varbūt viņi paši grib atklāt varoņu raksturus. Iegūt paši savus viņu pagātnes un sakarību attēlus. Un viņu skatījums var būt noderīgs dzīvīgam darba procesam. Detalizētas kartes iedošana viņiem var izrādīties pilnīgi bloķējošs faktors. Savukārt citi, iespējams, novērtēs pieeju visam tavam darba materiālam. Nekādi absolūti likumi parasti šajā jomā neeksistē.

Turpmāk iepazīstināšu ar citiem jaunu personāžu iepazīšanas veidiem, kas jāuzbūvē.

Katru reizi tu vari sev jautāt: kas ienāk un ko viņš/viņa dara? Piemēram, vai varonis ir "kaut kur prom" vai "mājās"? Tas nozīmē: vai šī vide/pasaule ir viņam sveša vai varonis izturas, kā radis mājās? Vai varonis ir krastā izskalota zivs vai ne? Ko varonis vēlas sasniegt savā visdziļākajā būtībā? Kādas ir viņa ambīcijas, sapņi? Varbūt viņš/viņa grib iekarot kāda mīlestību? Vai varbūt viņš vai viņa grib rast jēgu savai haotiskajai dzīvei? Varbūt apvaldīt tieksmi pēc sievietēm, dimantiem, čūskām, un tā tālāk, līdz bezgalībai. Un visbeidzot: vai varonis to visu vēlas apzināti vai neapzināti?

Tālāk seko daži jautājumi, kas attiecas uz varoņa attieksmi pret stāstu: piemēram, vai varonis ir tikai stāsta sastāvdaļa, vai varbūt tas ir viņš vai viņa, kurš to visu stāsta? Vai mēs visu redzam ar šā varoņa acīm?

Bieži vien var būt grūti noskaidrot, kā stāsts tas īsti ir. Scenārijs "laidelējas" starp dažādiem personāžiem, un ir grūti atrast centru. Tāpēc, gadījumā, ja šis ir stāsts, kuram nepieciešams specifisks skatpunkts, ir ļoti svarīgi atrast savu stāstnieku. Svētīgi var būt pietuvoties saviem varoņiem un vidēm kā jaunu teritoriju atklājējam. Nolūkoties platām, ziņkārīgām acīm uz visu, kas apkārt kustas. It kā tā būtu kāda pavisam sveša cilts. Kā viņi gērbjas, kā ēd, kā mīl, kā ienīst, kā klausās

mūziku? Kā uzcītīgam zinātniekam novērot mazās, individuālās īpašības, kas var padarīt varoņus daudzkrāsainus un daudzveidīgus. Sīko izteiksmju meklēšana pat no dramatiska skatpunkta var būt ļoti efektīva lieta. Jo tam, kas objektīvi ir spēcīgākais, nebūt nav jāietekmē mūs visvairāk. Čuksts var izrādīties dramatiskāks nekā klieziens.

Režisors, kurš platām acīm ieskatījies zviedru moderno deju pasaulē, ir Kolins Natlijs. Gatavojoties filmas *"Black Jack"* (1990) uzņemšanai, es piedalījos vairākos pārdošos mēģinājumos iefiltrēties deju pasaulē. Kolins ar svešinieka acīm noraudzījās visos tajos divainajos rituālos, kas norisinās uz deju grīdas un ap to. Visas šīs iekšējās nozīmes zīmes, kas ārpus tā visa stāvošam ir noslēpumais kods. Arī cilvēku drēbes, mati, grims un vēl citas lietas ir šā rituāla aizraujošas sastāvdaļas.

Protams, ka šajā gadījumā šādu darba stilu atvieglo tas, ka Kolins Natlijs tiešām ir svešinieks (viņš ir Zviedrijā dzīvojošs brits. — *Tulk. piez.*), taču aizej, piemēram, uz sava kvartāla aptieku un paskaties uz turienes pasauli tā, it kā tā tev būtu kaut kas pilnīgi jauns.

Identificēšanās ar personāžu

Ir tādi slaveni aktieri, kuri uzkāpj uz teātra skatuves un pirms pirmās replikas izrunāšanas "izrādās". Viņi rada kontaktu ar publiku, lai tā paspētu aktieri mazliet iemilēt, pirms vēl iesākas pati drāma. Šis gājiens, protams, var ļoti kaitinoši iedarboties uz pārējiem aktieriem, taču bieži tas iedarbojas.

Viens no svarīgākajiem momentiem stāstā "Kurš uzvarēs?" ir cieša kontakta izveidošana starp publiku un pirmām kārtām jau galveno varoni. Par galveno varoni jāizraisa liela interese, visbiežāk — ar simpātijām un līdzjūtību. Publika identificē sevi galvenokārt ar varoņa jūtu pasauli. Varonis var būt arī dzīvnieks vai pasaku tēls. Situācijas un vide var būt publikai pilnīgi nepazīstama. Piemēram, lauvu medības Kebnekaisē vai nelaimīgs divu pingvīnu mīlasstāsts Sahārā. Svarīgākais, lai jūtas būtu atpazīstamas.

Pirms vairākiem gadiem tika izrādīta angļu televīzijas filma par drosmīgiem gaisa kapteiņiem Otrā pasaules kara laikā. Ārkārtīgi dārga

daudzsērīju filma ar milzīgu daudzumu krītošu un degošu lidmašīnu. Man būtu vajadzējis uzlēkt ar kājām uz dīvāna, šņukstēt, kliegt un smieties juteklīgā aizrautībā. Taču tas bija garlaicības kalngals. Proti, absolūti nebija nekādas tuvības, kontakta. Viņi varētu saspridzināt lupatās vai visu aviobāzi, taču tam nebūtu nekādas nozīmes. Bet, ja man kā skatītājam būtu iedots kaut vai viens varonis, ar ko pa īstam identificēties, tad varbūt būtu pieticis ar vieglu vēja pūsmu, lai man šermuļi ietu caur kauliem.

Cik vien iespējams drīz tev filmā jāieliek "cieši" galvenā varoņa "tuvplāni". Un nebūt ne obligāti ar kameras palīdzību. Tev kā scenāristam vajadzētu izveidot situācijas, kurās publika tīri jūtu ziņā var pietuvoties varonim. Tām nav jābūt ievērojami dramatiskām scēnām, varbūt atklāsmes pilnām, kurās publika kaut vai uz mirkli varētu "pabūt vienatnē" ar varoni. Un šajā mazumiņā sajusties vai nu galvenā varoņa pusē, vai pret viņu. Jāpieradina publika, ka tai jābūt ļoti uzmanīgai pret katru kustību varoņa sejā, tai jāiepazīst varoņa jūtu stāvoklis.

Piemēram, jau "Nolādētās pasaules" ievadepizodē mēs sastopam Agnesi, kura raksta savu slepeno vēlmju sarakstu, kurā, cita starpā, atklāj savu mīlestību pret Elīnu. Piedevām tam, ka šī aina izraisa publikā gaidas, tai ir arī iespēja pietuvoties Agnesei. Skatītājs pat tiek iesaistīts viņas slepenajā pasaulē. Protams, ka publika grib uzzināt par viņu ko vairāk. Skatītājs sāk viņai ļoti uzmanīgi sekot — katrai viņas kustībai un sejas izteiksmei.

Strādājot ar Hildinga Rosenberga (*Hilding Rosenberg*) operas "Portrets" scenāriju (1999), režisore Marī Feltmane (*Marie Feldtmann*) nebija apmierināta ar ievadainu. Filma iesākās kādā pilī pašā ekskluzīvas gleznu izsoles karstumā. Epizodei bija daudzi komiski un dramatiski plusi, taču "kaut kā" trūka. Pēc vairāku stundu galvas laužšanas piedzima īsa epizode, kurā galvenais varonis izkāpj no autobusa. Un, iekams vēl vispār paspējis noreagēt, viņš saprot, ka izkāpis nepareizā vietā. Tālu prom, otrpus brikšņainajam un dūņainajam ūdens klajumam, stāv pils. Un viņš, kuram par katru cenu

jāpaspēj uz turieni, kamēr vēl nav par vēlu! Publikai tiek dota iespēja palikt "vienatnē" ar viņu, kurš stāv pamests un pēc brīža izmisīgi mēģina skriet pa taisnāko ceļu pretim mērķim, precīzāk, tuntuļot pāri dubļiem un arumiem.

Ja kādai filmai paveicas izraisīt ciešu kontaktu galvenā varoņa un publikas starpā, tas nozīmē ārkārtīgi lielas uzmanības pievēršanu niansēm sejas izteiksmē vai replikās. Viens īss klusuma mirklis var kļūt eksplozīvs. Mutes kaktiņa sakustēšanās vai pamirkšķināšana var likt publikai saliekties uz priekšu kinoteātra krēslos.

Veiksmīgos gadījumos un gara rakstīšanas procesa rezultātā varoņi var gandrīz vai iegūt paši savu dzīvi un pārsteigt gan sevi, gan tevi — scenāristu. Drāmas loģika un tevis paša identifikācija ar galveno varoni var faktiski likt stāstam risināties tālāk pašam no sevis. Ja tu nokļūsti šādu "laimīgu apstākļu" varā, tad tik raksti uz priekšu, kaut arī struktūra nobruktu. Dzīvs varonis, bez šaubām, pilnībā neseko dramaturģijas ābecei.

Cilvēks, fiktīvs vai īsts, kā jau sacīts, neseko nekādiem vienkāršiem matemātiskiem procesiem. Tieši otrādi — varonis izveidojas tieši no neracionālā, negaidītā.

Nepazīstama teritorija

Varonis var iegūt stipru integritāti gan ar tevi kā savu radītāju, gan ar publiku. Tāpat, kā tas notiek ar mums, nefiktīvajiem cilvēkiem, arī personāžos vajadzētu atstāt kādus **baltos plankumus**. Kaut ko mistisku, tas ir, lai viņos ir kas vairāk par to, ko mēs redzam un saprotam. Šie baltie plankumi, jeb varam tos saukt arī par brīvu telpu, dod publikai iespēju projicēt pašai savas izjūtas, izdarīt secinājumus un pat motīvus varoņa rīcībai. Par savu varoni tev jāzina daudz, taču ne viss. Ja varonis būs pārāk nobeigts, tas skatītājam kļūs nedzīvs un neinteresants. Mistērija ir jāpatur, tas savukārt atbrīvo vietu publikas pašas domām un fantāzijām.

Ja šis balto plankumu paņēmieni tev šķiet svešs, tad padomā, ka pat mūsu tuvākajiem tuviniekiem ir jomas, kuras mēs īsti nekad neiepazīstam. Ikdienas dzīvē pierādās patiesums vienkāršajai tēzei par to,

ka dvēsele ir lielāka nekā mūsu zināšanas par cilvēka psihi.

Taču kā lai es pilnībā iepazīstu citus, ja pat pats sevi īsti nepazīstu? Un vispirms jau neparastos, iespējams, ļoti dramatiskos apstākļos. Ko es darītu, ja manus bērņus apdraudētu kāds svešinieks? Ko gan iesāktu tāds patiess, labs humanists kā es? Varbūt es viņu nogalinātu? Reizēm mēs, cilvēki, uz pārsteidzošiem notikumiem reaģējam pilnīgi neracionāli. Un kino pārsteigumi notiek bieži. Tātad baltie plankumi var padarīt varoņa reakcijas reālistiski iracionālas.

Piemēram, strādājot pie "Ziemassvētku oratorijas" scenārija, es sapratu, ka Jērana Tunstrēma varoņus nemaz nav iespējams līdz galam izprast. Tiem ir tik daudz stāvokļu, ka visu laiku var meklēt un atrast ko jaunu. Gan kā skatītājs, gan kā scenārija autors es uzskatu, ka ir aizraujoši, ja kādā varonī atrodas neizpētīti noslēpumi. Klasisks tāda varoņa piemērs ir Džeka Nikolsona (*Jack Nicholson*) atveidotais Randls P. Makmērfijs filmā "Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu". Kāpēc šis apdāvinātais Makmērfijs, kam ir visas iespējas pilnvērtīgai dzīvei, upurē sevi? Kāpēc viņš provocē tik lielā mērā, ka pašam beigas? Zināms, tu vari pasniegt veselu kaudzi psiholoģisku un racionālu izskaidrojumu, taču ar tiem nepietiek. Lai kā tu analizētu, jautājums vēl aizvien paliek turpat — kāpēc? Varonis kļūst tulkojams daudzējādos veidos un rada ļoti aktīvu publiku, kura vēl ilgi pēc filmas beigām pārdomā varoņa uzvedību, attīstību un stāstu kopumā. Šāda varoņa tulkojumi ir daudzi. Kaut vai to pašu Džeka Nikolsona "Dzeguzes ligzdas" varoni viena daļa uzlūko kā Jēzu, kaut arī viņš taču sevi upurēja.

Nezināmā teritorija nenozīmē, ka personāžam pilnībā nebūtu motīvu savām darbībām, taču tie var slēpties zemapziņā, būt neskaidri un daudzslāņaini. Zemapziņas mugursoma bieži vien ir liela un spiedīgos apstākļos var radīt atšķirīgas jūtu izpausmes.

Personāžam var piemist arī tik liela integritāte, ka nav iespējama identifikācija publikas un personāža starpā. Tad drīzāk centrālais kinostāsta tēls kļūst vairāk par pavadoni, vēstījuma nesēju ceļojumā.

Šādam varonim nav obligāti jābūt gribai vai mērķim. Nav runas

par to, ka publikai būtu jāseko kāda varoņa psiholoģiskai attīstībai. Tādu naturālistisku prasību nav. Turpretī stāstos "Kurš uzvarēs?" galvenajam varonim ir tendence kļūt pārāk "pastāvīgam". Vienīgi šis gribas vadīts, viņš vai viņa "iekaro teritoriju". Tas, ka varonis var mainīties, ka var mainīties arī viņa griba, nesaskan ar strikto dramaturģisko modeli.

"Kurš uzvarēs?" galvenais varonis strādā, lai kaut ko sasniegtu, aizvien spītīgāk un ar lielāku spēku. Tas var būt jebkas, sākot no iekšēja dvēseles miera sasniegšanas un beidzot ar kļūšanu par bagātnieku. Tāpēc relatīvi bezgribas varoņi nav pateicīgi isteniem stāstiem "Kurš uzvarēs?". Taču, kaut arī šādi "uz priekšu nevirzošies varoņi" ir ārkārtīgi nepateicīgi, tādi pastāv gan realitātē, gan drāmā.

Daudzi grib rakstīt par cilvēkiem, kuri klusām meklē un brien uz priekšu, nebūdami droši, vai vispār tiem ir kāds mērķis. Mēs taču dzīvojam laikā, kad tikai nedaudzi šķiet droši zinām savu mērķi, jā, pat virzienu.

Mums Eiropā ir tradīcija ar "mierīgi nogaidošiem", reflektējošiem varoņiem. No Ziemeļvalstu filmām kā piemēru es gribētu minēt Jana Troela klasisko "Šeit, lūk, ir tava dzīve" (1966), kurā jaunais Olofs ir meklētājs, kurš īsti nezina, kurp viņš dzīvē dodas. Šādu nepamatotu dzīves iespēju meklēšanu atainojuši vairāki Ziemeļvalstu režisori, sākot no Bū Vīderberga, Aki Kaurismeki, Ingmara Bergmana, Larsa fon Trīra un beidzot ar Šellu Gredi (*Kjell Grede*) un citiem.

Sajūta

Kādu dienu man piezvana kāds pazīstams ārsts un saka: "Mēs šeit, klīnikā esam sprukās. Es zinu, ka tu esi vienas no visā valstī labākajām nierēm īpašnieks. Vai tu nevarētu mums to pārdot?" "Nekad mūžā!" es saku. Tad dakteris sāk apelēt pie cilvēkmīlestības un, kad nelīdz arī tas, nosauc summu, kuru viņi būtu gatavi maksāt. Tad mana nostāja kļūst mazāk stingra. Man ir sieva un bērni, un es rakstu grāmatas, kuras neviens negrib lasīt. "Kam tā paredzēta?" es gribu zināt. "Tas pagaidām ir noslēpums."

Pēc zināma pārdomu sprīža esmu gatavs veikt darījumu. Es tieku

ievietots klīnikā, izmeklēts, intervēts, iemidzināts un operēts. Pamošanās ir šaušalīga. Nav nekā patikama, apzinoties, ka cilvēki ir stāvējuši un rakņājušies pa tavām iekšām un izņēmuši vienu ļoti vitālu orgānu, kuram patiesībā būtu bijis jāatrodas tur, kur tas vienmēr ir atradies. Taču viss ir noritējis labi. Es esmu veicis šo ieguldījumu un saņēmis par to labu samaksu.

Es braucu mājup un mēģinu turpināt savu dzīvi, atkal raudzīties nākotnē. Taču tieši tad, kad sāpes un neomulība jau pamazām sāk gaist, atkal zvana no klīnikas: orgāna saņēmējam sākusies kaut kāda jocīga reakcija, un viņam vajagot jaunas asinis. Manas asinis. Es aizbraucu uz klīniku, un man nolaiž asinis, un es pārrodos mājās kā tāds vraks, vājš un anēmisks, un dziļi vilies, jo beidzot esmu uzzinājis, kurš tagad staigā apkārt ar manu veco nieri. Tas ir kāds zaglis, sieviešu piesmējējs, narkotiku tirgonis, pederasts, mitomāns — tātad visparastākā zviedru slavenība.

Drīz pēc tam viņš ir beigts. Visas operācijas noritējušas labi, taču, tā kā viņš bijis plaši pazīstams krāpnieks, tad drīz vien viņu līdz nāvei nomocījis kāds, ko viņš bijis mazliet par daudz apkrāpis. Tādēļ viss šķiet bezjēdzīgs — visi ieguldījumi, upuri un visa cilvēkmīlestība. Pāri paliek tikai izsīkstošs konts bankā. Un varētu nodomāt, ka bezjēdzība atkal triumfē.

Tomēr ainu pa to laiku izmaina šā nejēgas atraitnes vēstule. Viņa grib pateikties par manu ieguldījumu, tas esot bijis skaists, tas devis cerību — žests, ko viņa nekad neaizmirsīšot.

Šeit tad arī stāsts varētu beigties, taču tam ir mazliet dīvains epilogs. Pusgadu vēlāk, izdarot klīnikā profilaktisku pārbaudi, ārstu grupa vienprātīgi atklāj, ka viņu acu priekšā ir brīnums — man atkal ir divas nieres. Kaut kādā neizprotamā veidā izoperētais orgāns ticis aizvietots ar jaunu, tikpat jestrū un veselīgu. Kad šoks par medicīnisko sensāciju pārgājis, sarosās domiņa: "Vai tas ir pārdodams?"

Kaut kur katra rakstnieka dvēselē klaiņo ledus lauska.

Labāk kā ar šo es nevaru aprakstīt tās sajūtas, kādas ir, rakstot kino un televīzijai.

KLĀSS ESTERGRĒNS (*Klas Östergren*), rakstnieks

Orķestrēšana

Pēc orķestrēšanas teorijas, tavā scenārijā, tāpat kā normālā simfoniskā orķestrī būtu jābūt zināmam dažādu instrumentu skaitam, katram ar savām funkcijām un skaņu, kas kopā tomēr rada vienotu mūzikas skaņdarbu. Īsi sakot, kā lai kombinē personāžus, lai viņi nekļūtu pārlietu monotoni? Katram stāsta personāžam jābūt funkcionālam un aktīvam stāsta dalībniekam. Orķestrēšana ir mēģinājums radīt vispārēju ideju par personāžu savietojamību. Šī teorija balstās uz vienkāršu uzskatu par to, kas ir orķestris, taču pastāv arī ļoti aizraujoša mūzika, kurā izmantoti, piemēram, tikai sitamie instrumenti.

Tātad šī teorija mēģina noteikt personāžu funkcijas. Praksē robežas bieži vien ir uzirdinātas un reti gadās, ka katram personāžam var iedalīt kādu skaidru funkciju. Bieži tās ir vairāku funkciju kombinācijas.

Es kā scenārists ārkārtīgi reti matemātiski iedalu saviem varoņiem funkcijas. Taču ar mugurkaula smadzenēm jūtu, ka stāstnieciskā ziņā tā būtu pārlieta izšķērdība, piemēram, radīt personāžus, kuri pārāk atgādina viens otru. Tad labāk apvienot tos vai izveidot stiprākus konfliktus starp iesaistītajiem personāžiem.

Ja tu stingri sekosi orķestrēšanas principiem, tad varonis, kas nav premisas sastāvdaļa, ir jāmet laukā. Bez tam katram varonim ir jābūt konfliktā ar vismaz vienu no pārējiem personāžiem.

Ir dažas priekšrocības šo pamatā teorētisko ideju pārzināšanai. Skaidrību var ieviest klasificēšana un lietu nosaukšana vārdos. Tas var labā nozīmē vienkāršot un izskaidrot. Ja tu strādā ar lielu, plašu, episku materiālu, tas pat var būt absolūti nepieciešami. Man pašam ļoti palīdzējušas ir konkrētas varoņu funkcijas — tādas kā **līdzinieki** un **tuvinieki**. Ar šabloniem vienmēr pastāv zināmas briesmas. Personāži var kļūt par statiskām funkcijām, kuras pastāv tikai intrigas pēc un mirst, tiklīdz izpildījušas savu funkcionālo ieguldījumu. Tāpēc svarīgi atcerēties, ka dažādās funkcijas var ietilpt gan vienā un tajā pašā personā, gan vairākās.

Tālāk parādišu dažādās varoņu funkcijas.

Galvenais varonis

Galvenais varonis visbiežāk ir personāžs, kurš dominē darbības norisē. Bez tam visbiežāk galvenais varonis ir “labais” — tāds kā tu un es. Tas ir varonis pret kuru publikai ir nostāja un ar kuru tā sevi identificē. Reizēm identifikācija ir tik spēcīga, ka skatītājs uzskata sevi pašu esam par galveno varoni. Piemēram, es pat esmu bijis vai vesels bars, sākot jau ar Robinu Hudu bērnbā. Tas viss var attiekties arī uz kādu individu grupu. Uz visu, sākot no cilvēkiem un beidzot ar dzīvniekiem un pasaku varoņiem.

Šis varonis var pat tikt nodēvēts par protagonistu vai galveno lomu, taču es dodu priekšroku jēdzienam “galvenais varonis”.

Uzskatu — tas labāk izskaidro, ka tā ir viena no tevis kā scenārista radītām fiktīvām būtnēm.

Šajā sakarā ir svarīgi arī skatīt to kā varoņa funkciju vispirms jau stāsta “Kurš uzvarēs?” uzbūvē un ne kā pilnīgu varoņa rakstura aprakstu.

Aristotelis uzskatīja, ka galvenā varoņa darbībai jāsaturs radikāla pārveidošanās no ļaunā uz labo, no laimes uz nelaimi, atklājums vai atpazīšana — kuras saturs izmaina galvenā varoņa likteni. Tātad klasiskajā drāmā varonim jāattīstās.

Īss “Kurš uzvarēs?” scenārija attīstības variants varētu būt tāds, ka galvenajam varonim ir kāda problēma vai neizbēgama nepieciešamība, kas jāapmierina. Un, lai varonis varētu sasniegt savu mērķi un nepaliktu zaudētājos, nepieciešams, lai viņš mainītos, attīstītos. Varonim jābūt nobriedušam beigu ciņai. Vai nu vājākam, vai stiprākam.

Šādu varoņu nobriešanas procesu var vērot daudzās filmās. Piemēram, “Nolādētajā pasaulē” tā pirmām kārtām ir Elīna, kas attīstās un beigu beigās uzdrošinās roku rokā ar Agnesi iznākt no skolas tualetes un sastapties ar apkārtējo pasauli.

Tātad Elīna ir tā, kas attīstās visvairāk un no relatīvi uz sevi centrētas pusaugu meitenes kļūst par meiteni, kura uzdrošinās pastāvēt par sevi un citiem. Elīna, īsi sakot, uzdrošinās dzīvot tādu dzīvi, kādu viņa patiesībā vēlas dzīvot. Katrā ziņā vismaz šobrīd, stāsta laikā.

Bieži vien fiktīvā varoņa sākumpunkts atrodas pašā apakšā. Šī "zemākā stāvokļa filozofija" bieži vien atrodama arī vecās pasakās — tā sakot, kāds no vislielākās nabadzības tiek līdz bagātībai un laimei. Dabiski, ka, izejot no sava zemākā stāvokļa un cīnoties, galvenais varonis var iegūt visu. Bieži vien viņam pat nav citas izvēles kā vai nu uzvarēt, vai iet bojā.

Jo dziļākos mēšlos varonis ir, jo ilgāks var būt viņa ceļš līdz princesei un pusei ķēniņvalsts. Šis princips no "0 līdz 100" varoņa attīstībā var izraisīt publikā tūlītējas simpātijas. Vismaz, kad mēs, cilvēki, skatāmies filmu, tad esam ļoti noskaņoti palīdzēt vājākajai pusei. Taču šī līdzjūtība ir mazliet liekuļota, jo publika taču zina, ka galvenais varonis, ar nelieliem izņēmumiem, attīstīsies un sasniegs aizvien lielākus panākumus. Bez tam tikai retos gadījumos galvenais varonis sāk kā "nulle". Tieši otrādi, visbiežāk varonī slēpjas lieli resursi, kuriem ir iespēja attīstīties.

Absolūtā mērķa sasniegšana par 100 procentiem var izrādīties pārlietu ražena. Iespējams, ka mērķis var būt kaut kā jauna sākums. Kā, piemēram, pirmie soļi brīvībā. Vai cietumā... Ne līdz pilnīguma sasniegšanai, bet līdz kaut kam jaunam.

Varonis nekad nevar iekāpt tajā pašā upē divas reizes, jo ūdens atrodas pastāvīgā kustībā. Stāsts atrodas pastāvīgā attīstībā — tāpat kā varonis un tāpat kā, cerams, publika.

Stāstā "Kurš uzvarēs?" šo attīstību atvieglo tas, ka galvenajam varonim ir kāds īpašs, skaidrs mērķis. Bieži šis mērķis ir pasargāt un saglabāt vērtības, kuras tiek apdraudētas. Kaut kādā veidā galvenajam varonim laiks atkal jāpagriež pareizā virzienā. Viss, sākot no Hamleta laikiem un beidzot ar mūsdienu varenajiem kosmosa piedzīvojumiem. Runa ir par cilvēka spītīgajām ilgām pārvaldīt esmi, būt par tās kungu. Reizi no reizes atkal mēģināt sakārtot iestājušos haotisko stāvokli un atkal sasniegt mierīgu līdzsvaru. Taču nekas neatgriežas izejas punktā, nepaliek statisks — viss attīstās. Arī galvenais varonis ciņā par līdzsvara sasniegšanu savā esībā.

Zem varbūt šķietami vienkāršās filmas intrigas slēpjas lieli kon-

flikti, kas pašos pamatos runā par dzīvi un nāvi. Brīvību vai nebrīvi. Par panākumiem un godu vai drūmu neveiksmi. Veselību vai slimību. Uzticību vai neuzticību. Par seksuālu un morālu identitāti. Un tā tālāk. Tu vari, teiksim, noskatīties "Nolādēto pasauli", kurai ir diezgan vienkārša intriga, taču tajā tu atrodi svarīgus dzīves jautājumus. Un tie nav nekādi mazie jautājumi — tie ir izšķirīgie. Vismaz tā domā galvenais varonis un, cerams, arī publika.

Galvenais varonis stāstā reti uzstāda morāles jautājumus, drīzāk viņš konkrēti mēģina tos izdzīvot. Bez tam varoņa attīstība visbiežāk tiek mērīta pēc tā, kas tiek darīts, nevis pēc tā, kas sacīts. Darbība ir noteicošā, vismaz stāstos "Kurš uzvarēs?".

Bez tam galvenajam varonim ļoti reti kad ir izpratne par notiekošo. Bieži vien viņš vai viņa redz tikai vienu notiekošā pusi. Galvenais varonis ir pilnībā sava uzdevuma pārņemts un līdzīgi zirgam ar acu klapēm neko neredz sāņus, bet tikai uz priekšu. Tādi ir spēles likumi.

Centrālie un vadošie "Kurš uzvarēs?" faktori ir pamatkonflikts un galvenā varoņa attīstība. Pamatojoties uz tiem, tiek būvēts viss stāsts. Galvenajam varonim ir (vai arī viņš uz to tiek piespiests) spēcīgs gribas virziens, kas viņu cauri visam stāstam dzen uz priekšu, uz mērķi. Jaunā problēma, ar ko galvenais varonis saskaras stāsta sākumā, tiek saukta par stāsta katalizatoru. Tas ir tas, kas visus iesaistītos savāc kopā, lai viss varētu koncentrēties un briest.

Visbiežāk galvenais varonis neizpilda nekādu apzinātu personas attīstības programmu. Drāma rada pārmaiņas vai uzsver tās. Lai sasniegtu mērķi, galvenajam varonim jāizaicina nepārvarami šķēršļi, kas viņu attīsta. Ar jauno pieredzi galvenais varonis, cerams, var atrisināt savu problēmu un sasniegt dzīvē jaunu līdzsvaru.

Katra stāsta "Kurš uzvarēs?" epizode ir jauna fāze varoņa mainīšanās procesā.

Kopsavilkumā varoņa attīstības shēma var izskatīties šāda: varoņa problēma noved pie tā, ka rodas nepieciešamība, kas savukārt rada uz mērķi vērstu gribu, kura noved pie varoņa rīcības, un tā, savukārt, noved pie konfliktiem, kas ved pie izmaiņu punkta un kaut kāda

veida konflikta atrisināšanās. Tā ir drāmas loģika, kas liek varonim virzīties uz priekšu. Lai varonis izdzīvotu, viņam/viņai jātiek uz priekšu, jānobriest un visbeidzot jāstājas ar attiecīgās lietas novešanu līdz galam.

Tirā stāstā “Kurš uzvarēs?” ir grūti izmainīt varoņa pamatgribu. Galvenais varonis ir, kā jau agrāk minēts, kā zirgs ar klapēm uz acīm. Taču personības attīstībai nav obligāti jānotiek tikai pozitīvā virzienā. Dažos gadījumos man iznācis strādāt ar stāstiem, kuros galvenā varoņa/varones attīstība novedusi pie viņu bojāejas. Rēvijas karalis Ernsts Rolfs tik ļoti — par katru cenu — gribēja būt milēts un ievērots, ka tas noveda pie gandrīz vai banāli brutālas nāves. Agrāk pieminētajā Hildinga Rosenberga operā “Portrets” galvenais varonis pārvēršas par nelabo, ar kuru pats visu laiku cīnījies. Var teikt, ka velns viņā iekšā strīdu uzvarēja.

Kinomākslā ir sastopami tā saucamie **Hičkoka varoņi**. Tie ir personāži, kuri nekur un nekādā ziņā negrib tikt iesaistīti. Viņi grib dzīvot mierīgu dzīvi, taču vairāku apstākļu dēļ ir spiesti sevi aizstāvēt. Pirmšķirīgs šāda varoņa piemērs ir Garijs Grants (*Gary Grant*) Hičkoka (*Alfred Hitchcock*) klasiķī “Pēdējā mirklī” (1959).

Un tas nav nekāds piedzīvojumu meklētājs, tieši otrādi — vidusmēra Svensons, kuram iznācis nokļūt pašā stāsta epicentrā. Viņš/viņa, bez šaubām, grib tikt atpakaļ pie mierīgā mājas pavarda, prom no visa haosa. Dabiski, ka šāds varonis scenārija autoram ir pateicīgs. Tas ir tāpat kā skatītājs, kurš grib piedalīties lielā drāmā kinoteātrī un, iespējams, sapņos, taču ne “pa istam”. Hičkoka varoņi ir tādi kā tu un es, mazliet glēvi un laiski, bet viņi tiek piespiesti uz drosmi un attīstību.

Šāda tipa antivaroni atainojis arī aktieris Rolfs Lasgords Henninga Mankela (*Henning Mankell*) radītajā kriminālkomisāra Kurta Valandera tēlā filmās “Baltā lauvene” (1996) un “Suņi Rīgā” (1994). Varonis, kuram ir augsti morāles kritēriji, taču kurš labprātāk sakārtotu savu privāto dzīvi un klausītos operu, nevis morāles vārdā riskētu ar dzīvību. Mike Rikarda Hūberta “Bēdz, lai dzīvotu!” arī ir ļoti labs

pārstāvis tādām, kas nepelnīti tiek iekļauts drāmā.

Vienmēr pastāv risks, ka galvenais varonis var kļūt pārāk nodreijāts, pārāk tipisks kaut kā pārstāvis. Piemēram, "jaunu karjeras tipa pilsētnieku" grupas vai "pavecāku imigrantu sievietes". Reizēm šablوني ir vajadzīgi, taču galvenajam varonim būtu jābūt kaut kam vairāk nekā tikai simbolam. Viņam/viņai nepieciešamas vismaz dažas specifiskas iezīmes, kuras izceļ varoni apkārtējo vidū. Tā, lai tu un skatītājs patiešām ieraudzītu tieši šo varoni.

Ne vienmēr ir viegli noteikt, kurš ir stāsta galvenais varonis. Gadu gaitā esmu sastapis daudzus scenāristus, kuri nav pat droši zinājuši, kurš viņu scenārijos ir galvenais varonis. Tas var novest pie tā, ka scenārijam trūkst centra. Ka nevar saprast, par kuru lai pārdzīvo. Kam un, iespējams, kuriem būtu jāseko. Vai ar kura acīm mēs skatāmies stāstu.

Apjukumu var izraisīt vairāki faktori. Piemēram, stāsts mums nav obligāti jāskatās no galvenā varoņa skatpunkta. Notiekošā novērotāji var būt pavisam citi varoņi vai funkcijas. Tās var būt, piemēram, tuvu attiecību vai **antagonista** funkcijas. Tad publikai caur tiem ir iespēja sekot līdz galvenā varoņa cīņai un attīstībai.

Galvenajai personai nav noteikti jābūt individuam. Tā var būt indivīdu grupa, kā Edvina Laines klasiķi "Nezināmais kareivis" (1955). Filmā "Ziemassvētku oratorija" ir divi varoņi, kas konkurē uz galvenā varoņa nosaukumu. Galvenokārt stāsta centrā atrodas dēls Sidners. Taču viņa tēvs Ārons vairākās epizodēs paliek vienatnē ar publiku, kā, piemēram, ainās ar mirušo sievu Solveigu.

Nenoliedzami scenāristam vieglāk ir konsekventi sekot viena varoņa liktenim un dēkām. Visu laiku skatītājs var būt stipri saistīts jūtu ziņā tikai ar vienu indivīdu.

Jērana Tunstrēma romānā Sidnera un Ārona likteņi ir vairāk šķirti nekā filmā. Filmā viņu attīstība notiek daudz paralēlāk. Tā īstenībā ir viena indivīda attīstība. Un, kad tēvs Ārons nomirst, tad dēls pārņem stafeti un izpilda tēva uzdevumu līdz galam. Šādā veidā tūri teorētiski tika radīts viens no diviem dzīvesstāstiem sastāvošs galvenais varonis.

Kā tad lai atpazīst tā saucamo galveno varoni? Vai tas ir varonis, kam ir stiprākā dramatiskā funkcija? Nē, tas nav obligāti. Galvenajam varonis nav jābūt tam, kurš pirmais stāv uz "frontes līnijas", tā var būt, piemēram, varoņfunkcija "antagonists".

Visbiežāk galvenais varonis ir tas, kurā notiek vislielākā personiskā attīstība un kurš iznes stāsta morāles jautājumu uzstādījumus, tāpat kā Jēzus kristīgajā ticībā, kurš nes krustu par visiem.

Dzenošais varonis

Formāli dzenošais varonis ir tas, kurš virza stāstu uz priekšu. Tā ir funkcija, kurai patiesībā nav nepieciešama nekāda īpaša attīstība. Dzenošais varonis iesāk dramatisko notikumu gaitu un kaut kādā veidā apdraud galveno varoni. Tātad dzenošais uzbrūk un līdz ar to aizsāk notikumu ķēdīti. Piemēram, "Salā" uzraugs Sērensens ir tas, kurš līdz pat beigu risinājumam dzen stāstu uz priekšu. Filmā "Mednieki" tā ir medību biedru grupa ar savu galveno vadoni Leifu priekšgalā, kas uzbrūk un atbild uz uzbrukumu. "Nolādētajā pasaulē" virzošās funkcijas saskatīšana ir sarežģītāka. Varbūt var teikt, ka tā ir pati noslēgtā sabiedrība ar visiem saviem nerakstītajiem likumiem. Vai arī virzošā funkcija piemīt pašiem galvenajiem varoņiem, respektīvi, Agneses un Elinas iekšējās pretrunās, vienošanās utt.

Pastāv divi galvenie konfliktu tipi:

1. Viens varonis pret otru varoni.
2. Viens varonis pats pret sevi un savu sirdsapziņu.

Kurš no virzošajiem spēkiem "Nolādētajā pasaulē" ir galvenais, man nav īsti skaidrs. Reizēm tie tādā dīvainā kārtā var sadarboties.

Televīzijas operā "Portrets" galvenā varoņa Tjartkova izaicinātājs ir pats nelabais. Viņš dodas uzbrukumā un piespiež Tjartkovu uzsākt spēli. Un visu laiku nav skaidrs, vai nelabais ir paša Tjartkova sliktā sirdsapziņa vai tie patiešām ir kādi spēki no malas. Tātad "Portretā" dzenošajai raksturfunkcijai ir divi iespējamie izejas punkti — sliktā

sirdsapziņa, nelabais pašā galvenajā varonī vai arī kāds spēks no nepazīstamās tumsas. Varbūt tas ir viens un tas pats. Dzenošajam nav jābūt fiziski bistamam, tas var virzīt darbību uz priekšu ar savu eksistenci vien. Par spīti savai prombūtnei, prēmisošs mīlnieks kaislibu drāmā var ļoti stipri virzīt darbību uz priekšu.

Bieži vien dzenošais personāžs tiek prezentēts jau ekspozīcijā. Vai arī mums liek nojaust par tā klātesamību. Piemēram, "Portretā" velna klātbūtni liek sajust vējš un žigli garām paskrienoša tumsa. Tā kā dzenošais personāžs velns ir galvenā varoņa galvenais pretstats, tad velnam filmā jāpiedalās vismaz līdz beigu konflikta atrisinājumam. "Portretā" galvenais varonis pat pārtop pats savā pretstatā — velnā.

"Medniekos" skaidri saskatāma dzenošā personāža, galvenokārt brāļa Leifa personā, klātbūtne līdz pašām dramatiskajām beigām. Un, kad Leifs saprot, ka zaudējis šajā strīdā, viņš piešauj uguni brāļu kopīgajai bērņības mājai un pats sadeg iekšā.

Pamatā runa ir par konfliktu starp divām pilnīgi atšķirīgām gribām — abas puses piespiedu un nepieciešamības kārtā atrodas aizvien lielākā bezkompromisu cīņā par izdzīvošanu. Galvenajam varonim un dzenošajam varonim būtu jābūt vienādi stipriem. Šaha spēle taču arī kļūst neinteresanta, ja viena no pusēm ņem pārāk lielu virsroku. Dabiski, ka spēlei jābalansē starp abām pusēm, kur virsroka un "apakšroka" mainās. Jo vairāk, jo aizraujošāk. Dzenošajam varonim arī nebūtu jābūt "ļauņam stulbenim". Tieši otrādi, tā ir priekšrocība, ja dzenošajam ir virsroka vismaz stāsta sākumā.

Piemēram, "Medniekos" galvenais varonis Eriks attiecībās ar medību biedriem ir vājākās pozīcijās nekā brālis Leifs. Eriks ir viens pats, kamēr Leifs labi pazīst miestu un tā iedzīvotājus un zina, aiz kuriem pavedieniem kur jāvelk. Erika situāciju sarežģī tas, ka viņa galvenais pretinieks ir paša brālis. Tas ir dramaturģiski pateicīgs paņēmiens — novietot "ienaidnieku" cik vien iespējams tuvu galvenajam varonim. Ir grūtāk cīnīties pret kādu, ar kuru pats esi cieši saistīts.

Bieži stāstos "Kurš uzvarēs?" valda tāda kā vienkāršota "ļauņā un labā filozofija", kas pasauli padara pārāk izskaidrojamu. Pasaules aina,

kurā varonis stāv iepretī nelietim. Vientuļais varonis, kurš izglābj idillisku sabiedrību, kuru savukārt apdraud ļaunais nelietis ar saviem izpalīgiem. Idilliskās sabiedrības vairs nav, un patiesībā tādas nekad nav bijis. Bez tam mēs esam ziemeļeiropieši un nevis amerikāņu kovboji.

Varbūt pasaule agrāk bija vienkāršāka? Kad, piemēram, "labie" cīnījās ar "ļauno nacismu". Neesmu gan par to drošs. Taču es personiski vēlos izpētīt ļaunumu pats sevī un citos, lai varētu stāties tam pretī. Pilsoņkaru laikmetā ir svarīgi paskatīties pašam uz savu viegli izraisāmo ļaunumu.

Es mēģināšu saprast, jā, pat aizstāvēt pašus nesimpātiskākos personāžus. Arī dzenošā rakstura griba ir laba, tā sakot, pamatojoties uz tā uzskatiem. Man šķiet, ka ir jāmēģina saskatīt labā griba visos personāžos, ar kuriem scenārijā tiek strādāts.

Lielākā daļa fiktīvo un īsto cilvēku rikojas saskaņā ar savu pārlicību par to, kas ir labs. Viņi aizstāv savas pasaules, savu ticību, savu dzīvi. Katram varonim ir sava īstenība ar savu noteiktu morāli un pasaules uztveri. Labā griba gan lielos, gan mazos mērogos rada nežēlību un netaisnību. Piemēram, kāds varonis patiešām ir pārlicināts, ka imigranti ir bīstami. Pat aiz viskailākās un stubākās vardarbības stāv mazs cilvēciņš, kurš cīnās, ņemot par pamatu savu, lai cik aprobežotu pasauli un dzīves uztveri.

Kinovēsturē visbiežāk tieši visnesimpātiskākie dzenošie personāži ir tie, kurus visvairāk vērts atcerēties. Izpētiet, piemēram, Orsona Velsa (*Orson Welles*) veikumu klasiķī "Trešais vīrs" (1949). Divi Ziemeļvalstu giganti, kas visbiežāk strādā, vadoties pēc varoņu labās gribas, ir Henriks Ibsens un Ingmars Bergmans.

Ir tādi dzenošie varoņi, kuriem uz galveno varoni ir pozitīva ietekme, kaut arī viņi atrodas kaut kādā pretstāvoklī pret viņu. Klasisks piemērs tam ir misters Higinss "Pigmalionā", kurš provocē Elīzu uz "attīstību".

Dzenošais personāžs var būt arī grūtāk apjaušams simbolisks spēks, kā Alfrēda Hičkoka "Putnos" (1963). Šie neapbrīcināmie, brīvi lidojošie "ienaidnieki" var nozīmēt ļoti daudz ko. Viss atkarīgs no tā,

kādas vērtības mēs paši kā skatītāji aizstāvam.

Pārējie personāži

Ja kādā filmā nav labas otrā plāna lomas, tad pamatā par to var vainot scenārija autoru. Tu kā scenārists nedrīksti būt vienaldzīgs pret mazajiem personāžiem. Daudzām otrā plāna lomām filmā tiek dotas varbūt tikai dažas minūtes, lai radītu dzīvību. Parūpējies par šīm minūtēm un padomā par to, ka personāžam pirms šā notikuma ir bijusi vesela dzīve. Kaut kādā veidā tai būtu jāietekmē šīs minūtes.

Ja galvenais varonis ceļā uz dzīvībai svarīgu tikšanos ieskrien lielveikalā, tad arī lielveikala kasieri ir savs dzīves liktenis. Var būt, ka iepriekšējā vakarā viņa padzinusi savu neuzticīgo pielūdzēju un tas visaugstākajā mērā ietekmē viņas devumu stāstā. Vai arī galvenais varonis ir viņas pēdējais klients pirms došanās pensijā. Kasieri šķiet, ka drīz vien dzīve kļūs tukša un bezjēdzīga. Tikpat labi varētu iet un pakārties! Šis pēdējais piemērs varētu izvērsties par patiesi plašu epizodi, un tai varētu būt dramatiska funkcija stāstā. Galvenais varonis taču ir ceļā uz izšķirīgo tikšanos saistībā ar, piemēram, savu nākotni starptautiskā tirdzniecības sabiedrībā.

Otrā plāna lomu priekšrocība ir tā, ka tās var izbeigt, kad vien iegribas. Bez tam tām nekādā veidā nav jābūt iesaistītām stāstā pēc pašu iniciatīvas. Tu kā scenārists vari viņas "iemest" un "izsviest" pēc vajadzības. Skatoties no dramaturģiskā viedokļa, tev nav tās jāstaipa līdzī no sākuma līdz beigām. Tāda otrā plāna loma ir, piemēram, riteņkrēslā sēdošā Viktorija "Nolādētajā pasaulē". Sākumā viņa ir diezgan nozīmīga, taču vēlāk no stāsta pazūd.

Man kā scenāristam lielākā veiksmē ir tad, ja es spēju pārstāvēt visu otrā plāna lomas dzīves situāciju vienā vienīgā replikā. Teiksim, ja galvenais varonis jautā: "Kāda bija tava bērnība?" — un otrā plāna loma atbild ar repliku: "Īsa."

Tas ļoti daudz ko pastāsta par šā personāža uzaugšanas apstākļiem. Atbilde veido arī interesantu raksturu.

Tipiski, ka rakstīšanas procesā otrā plāna lomas aizvien vairāk aug augumā. Tas var nākt tikai par labu, taču briesmas nenoliedzami

slēpjas apstākļi, ka otrā plāna loma var izveidoties pārāk spilgta un nomākt visu sev apkārt esošo, galvenokārt jau galveno varoni. Tas, protams, nav labākais variants, ja publika visu laiku sēž un gaida, kad atkal uz ekrāna parādīsies otrā plāna loma. Tad, iespējams, tu kā scenārists būsi licis uz nepareizo kārti.

Aktierim var būt grūtāk ienākt filmas uzņemšanas vidū un nospēlēt nelielu lomu nekā veselu galveno lomu. Dažu stundu laikā viņam jāuztausta tās raksturs. Cerams, ka ceļu rāda labs režisors. Taču galvenokārt aktierim jā sagatavo sevi, pašam par pamatu ņemot scenāriju. Viņam jā analizē katrs burts un doma, lai atrastu iespējami labāko attēlojumu. Par to der padomāt, rakstot scenāriju. Nospēlēt galveno lomu var izrādīties vieglāk, jo aktiera rīcībā ir daudzas filmēšanas dienas un iespējas attīstīt un izveidot savu varoni. Mazas lomas pārsvarā pieprasa ļoti meistarīgus aktierus.

Nepieciešamie šabloni

Galvenokārt jau mazajām lomām (vai arī — lai ātri radītu kādu situāciju) var izrādīties nepieciešami strādāt ar vispārinājumiem. Taču reizēm tie jāizmanto pat, piemēram, dzenošajiem personāžiem.

“Portreta” pamatnostādne ir tā, ka velns ir tipisks savas šķirnes pārstāvis. Tā, piemēram, nav nekāda zidaiņa vecuma meitenīte ar parastu balsi. Ja tas būtu citādāks velns nekā parastais, tad man kā scenāristam būtu jāiegulda daudz vairāk darba, lai iepazīstinātu ar šo personāžu un lai dotu publikai iespēju izprast šos citādākos spēles noteikumus. Protams, ka tas var būt aizraujoši, taču tas var novērst pārāk daudz uzmanības no tā, kas stāstā ir svarīgs. “Portretā” centrālais ir galvenā varoņa attīstība. “Alternatīvs velns” var izrādīties pārāk nozīmīgs un likt stāstam novirzīties uz nepareizo pusi.

Cilvēku ievietošana dažādos rāmjos atvieglo dzīvi. Pilsētas ielās cilvēki bieži vien tiek klasificēti pēc ģērbšanās stila vai uzvedības. Varbūt tā ir cilvēciska nepieciešamība padarīt pasauli pārskatāmu. Vismaz es pirmajā piegājienā parasti vispārinu, lai pēc tam iedziļinātos kādā cilvēkā. Tas, kurš metro vagonā izskatījās pēc pelēka ierēdņa, pēc kāda brīža var izrādīties ļoti garīgs bijušais sacikšu braucējs.

Laimīgā kārtā visbiežāk mūsu šabloni sevi neattaisno. Rakstot kinoscenāriju tev jāskatās gan uz šablonu graušanas priekšrocībām, gan trūkumiem.

Plašāka mēroga kinovēstījumā ar daudziem personāžiem laika ziņā ir neiespējami sniegt pilnīgu katra personāža portretu. Tu vienkārši esi spiests strādāt ar un pret šabloniem.

Ir žanri, kuros var būt priekšrocība strādāt ar ļoti spilgtiem tipiēm. Jau kopš mēmā kino laikiem plaša tipāžu galerija ir tikusi izmantota, piemēram, komēdijās. Tas ir pateicīgi, taču kaut kas tāds, ar ko mūsdienās un mūsu platuma grādos veiksmīgi tiek galā tikai ļoti nedaudzi. Viens veiksmīgs "tips" ir Lases Oberga (*Lasse Åberg*) nomaldījies ceļotājs.

Un visbeidzot: ja tu gribi izmantot kādu klišeju, tad dari to apzināti un nevis nolaidības vai vienaldzības dēļ.

Antagonists/varonis

Šā rakstura funkcija reti kad sastopama kā atsevišķs personāžs — visbiežāk tā ir savīta kopā ar galveno varoni. Tā ir rakstura funkcija, kurai nav jāattīstās stāsta laikā, taču kas tomēr spēcīgi virza darbību uz priekšu. Tīri principiāli galvenajam varonim nepieciešams "varoņa" atbalsts, lai pārvarētu šķēršļus un sasniegtu savu mērķi. Tipiskā stāstā "Kurš uzvarēs?", kā, piemēram, "Norma Rae" (1979), antagonists ir tas, kurš sākumā dodas uzbrukumā dzenošajam personāžam. Un tīri funkcionāli dzenošais un antagonists ir tie, kuri virza darbību uz priekšu.

"Norma Raē" antagonists ir izglītotais arodbiedrības pārstāvis no lielpilsētas. Viņš ir tas, kurš palīdz Normai Raei attīstīties par sievieti, kura uzdrošinās strīdēties un ir uzvaroša arodbiedrību lidere. Norma ir dabiskā galvenā varone. Kad uzvara ir gūta, varonis arodbiedrību pārstāvis pazūd un kā "vientuļais kovbojs" dodas uz nākamo uzdevumu. Īstenībā nekas ar viņu nav noticis. Viņš, tāpat kā vesterna pistoļvīrs, ir vienkārši padarījis "savu darbu". Turpretī galvenais varonis ir izgājis cauri lielai personības attīstībai.

Antagonists var būt tikai notikumu iesācējs un pēcāk pazūd vai,

iespējams, parādās atkal pašas beigās. Arodbiedrību aktīvistu nepiedalās katrā "Normas Raes" epizodē, viņš pat uz kādu brīdi pazūd no pilsētas. Un tomēr viņa funkcija ir skaidra: viņš uzsāk konfliktu un liek tam ripot uz priekšu. Principā antagonists var būt arī individu grupa, tā sakot, arodbiedrību pārstāvji var būt vairāki.

Reti kad tik skaidri kā "Normā Raē" saskatāms šādas funkcijas piemērs, jo visbiežāk tās pārņem galvenais varonis.

Ēna

Šā rakstura funkcija ir sekošana galvenajam varonim vai tā darbības atspoguļošana. **Ēna** vai nu ir, vai nav līdzīga galvenajam varonim, taču tā attīstās tajā pašā virzienā kā galvenais varonis, kaut arī sekot ēnas attīstības procesam nav nepieciešams.

Šāda spoguļfunkcija var piemist kolektīvam, kā "Normā", kurā fabrikas strādnieki, pēc ilgās vilcināšanās un krietni saņemot dūšu, beigu beigās iesaistās arodbiedrībā. Viņi ir tipiska galvenā varoņa kolektīvā ēna. Viņi seko tam pašam attīstības ceļam, kuram Norma Rae.

Kontrasts

Kontrasts attīstās citā virzienā nekā galvenais varonis. Kontrasts un galvenais varonis sākumā var būt relatīvi līdzīgi, kas attiecīgi rada vēl lielāku kontrastu beigās. Šāda funkcija var būt pierādījums tam, cik slikti var klāties, ja neseko galvenā varoņa gribas virzienā.

"Normā" ir kolektīvs kontrasta piemērs. Tie ir tie fabrikas strādnieki, kuri neiesaistās arodbiedrībā. Tiem, kam pārāk bail vai/un kas grib palikt "vecajā drošajā sistēmā".

Protams, vislielākais efekts ir gadījumos, ja galvenā varoņa kontrasts atrodas, cik vien tuvu iespējams. Normas pašas tēvs ir zvērināts ienaidnieks visam, kas saistīts ar arodbiedrībām, un tas nemaz neatvieglo galvenās varones situāciju. Abi bez tam ir ļoti cieši saistīti, zināmā mērā pat līdzīgi. Vismaz viņi dzīvo līdzīgos apstākļos, taču, jo vairāk Norma Rae attīstās, jo lielāks kļūst kontrasts abu starpā. Un dramaturģiskā ziņā tas ir labi.

Tuvinieks

Šī funkcija ir ļoti skaidra. Tas ir sava veida galvenā varoņa sekotājs, ar kuru var apmainīties domām, replikām un situācijām. Klasiskie piemēri — Sančo Pansa un doktors Vatsons. Šī funkcija var tiešām atrisināt grūtas atainošanas problēmas. Piemēram, galvenajam varonim nav nemierā un niknumā jāstaigā apkārt un jārunā pašam ar sevi.

Šerloks Holmss izspēlē dažādas teorijas par miklas atrisinājumu ar savu mīļo doktoru Vatsonu. Man pašam bija ondulāts, ar kuru risināju daudzas konfidenciālas sarunas. Tātad tuvākajām attiecībām nav obligāti jābūt ar dzīvu cilvēku. Tas var būt dzīvnieks, izdomāts vēstuļu draugs vai mirušais, kā, piemēram, “Ziemassvētku oratorijā”.

Ar šīs funkcijas palīdzību galvenais varonis iegūst sev klausītāju, kuram pat nav jābūt īpaši aktīvam. Taču tuviniekam nebūt nav jābūt plakani viendimensionālam un nav jādarbojas tikai un vienīgi kā funkcionālam bumbu atsišanas dēlim. Bieži vien tuvinieku attiecības tiek savilkta kopā ar, piemēram, antagonistu. Un atkal es atgriežos pie “Normas Raes”, kurā arodbiedrību pārstāvis, t.i., antagonists ir Normas tuvākais cilvēks.

Galvenā varone Norma var paņemt pauzes, īsākus pārtraukumus darbībā, lai kopā ar arodbiedrību pārstāvi — tuvāko cilvēku — savilktu situācijai galus kopā un pēc tam atkal ietu tālāk.

Efektīvi var būt tuvāko attiecību objekta padarīšana par stāstītāju. Galvenokārt — situācijās, kurās galvenais varonis ir grūti uztverams un ne vienmēr izprotams. Tad ir vajadzīgs kāds personāžs, kurš novēro un pamato notiekošo. Tad tuvākais kļūst par skatītāja aci stāstā. Šādā veidā esmu vairākkārt izmantojis šo funkciju. Ernstam Rolfam televīzijas daudzsēriju filmā “Laiques zeme” bija sekotājs, kurš gan ar mīlestības pilnām, gan kritiskām acīm noraudzījās viņa ceļā uz bojāeju. “Portretā” galvenajam varonim Tjartkovam ir kalpotājs, kurš beigās redz savu kungu pārvēršamies par pašu nelabo.

Līdzinieks

Ļoti laba funkcija ir arī līdzinieks. Līdzinieks ir līdzīgs mums, “parastajiem”. Ar galveno varoni publika identificējas jūtu ziņā. Līdzzinātājs

ir savā ziņā publikas pārstāvis, kurš uzdod jautājumus un grib zināt (brīnās) par savādo fiktīvo pasauli, kurā nokļuvis. Precīzu piemēru varam ņemt no Augusta Strindberga "Sapņu spēles", kurā Indras meita apciemo kādu ļoti savādu pasauli un mēģina saprast, kas tajā notiek.

Līdzīgais nav nekāda supersieviete vai supervīrietis. Nav arī neparasti gudrs vai dumjš, bet, citiem vārdiem runājot, tāds pats kā tu un es. Viņš vai viņa reaģē tāpat kā mēs, ja pasaule sagriežas kājām gaisā, un pārbīstas kā traks, ja gangsteri šaušanas priekā ielaužas mājā un draud mūsu bērniem. Līdziniekam ir, iespējams, pilsoniskā apņēmība, taču drosmes visbiežāk pietrūkst.

Līdzinieks ir reti kad nepieciešams "parastās" vidēs ar "parastiem" personāžiem. Tur jau, sacīsim tā, līdzīgā funkcijas ir nodrošinātas. Protams, ka šī funkcija tiek veidota atkarībā no tā, kādā pasaulē tiek dzīvots. Lielākā daļa tā saucamo līdzinieku ir vidusšķiras cilvēki no lielpilsētas. Tas parāda, ka līdzinieku funkcijas visbiežāk izriet no rietumnieciskas vidusšķiras perspektīvas. Tipisks līdzinieks ir arī "Normā Raē". Tas ir arodbiedrību pārstāvis, kurš ienāk svešajā, noslēgtajā mazpilsētiņā. Tieši caur viņu mēs iepazīstam citādāko fabrikas vidi. Viņš uzdod tos jautājumus, par kuriem mēs kā publika paši jau esam iedomājušies. Viņš palūkojas apkārt, un viņa skatiens paliek pie tā, kas īpašs, vismaz tiem, kuri nav auguši tieši tāda tipa vidē.

Līdzinieks kā novērotājs var ienākt arī kādā milasstāstā. Ja šādā gadījumā līdzinieka funkcijas apvieno ar antagonista funkcijām, tad tas arī var kļūt par drāmas izraisītāju. Izvilkt visu gaismā tā, lai varētu sākties nāves deļa. Šo "stiķi", ja tā var izteikties, vairākās savās lugās izmantoja Henriks Ibsens un Augusts Strindbergs. Pēdējais, cita starpā, "Nāves deļa".

Līdzinieks nav tā funkcija, kas atrisina pamatkonfliktu. Taču, ja tu apvieno, piemēram, galveno varoni ar līdzinieku, tad var pavērties cita aina. Tāpat arī — ja apvieno līdzinieku un antagonistu. Vai arī tuvinieku un līdzinieku. Utt. Kā redzi, ir iespējams apvienot vairākas šīs funkcijas. Arodbiedrību pārstāvis "Normā Raē" šajā analīzes modeli var tikt klasificēts gan kā antagonists, gan kā tuvākais attiecībās, gan līdzinieks.

Gadījuma rakstura līdzinieks var būt, piemēram, cilvēku grupa, kas seko līdzī bīstamam un trakam policijas pakaļdzīšanās procesam. Tā komentē un pārspriež notiekošo. Uzdod tos jautājumus un nonāk pie tiem spriedumiem, kādi ir publikai, un vienlaikus audzē spriedzi.

Piecinūšu funkcija

Tā ir pauzes funkcija. Filmas drāmā var būt nepieciešams pārtraukums, neliels atslābums. Publika var savākties un mazliet atpūsties pirms drāmas turpinājuma. Šī funkcija var arī pastiprināt dramatisko momentu asajā kontrastā starp atpūtu un spriedzi.

Tas var būt kāds personāžs, kuram taisni pašā drāmas kulminācijas brīdī obligāti jāizstāsta kāda anekdote.

Piecinūšu funkcija bieži vien ir atmiņā paliekošs spilgts personāžs, kurš prasa ļoti labu aktierspēli. Labi uzbūvētā stāstā "Kurš uzvarēs?" šādam piecinūšu uznācienam ir kaut kāda veida sasaiste ar pamatkonfliktu, kas nozīmē, ka tas nav pilnīgi neatkarīgs.

Klasisks piemērs ir Alfrēda Hičkoka "Putnos". Putni ir veikuši savus pirmos uzbrukumus skolas bērniem, un nu kādā bārā sāk nākt kopā cilvēki. Nejaušas sagadišanās dēļ bārā ienāk arī kāda vecāka kundze misis Bandija. Viņa dzird sarunu par putniem un pilnīgi apšaubā, ka putni varētu būt uzbrukuši cilvēkiem. Putni nav tik gudri, lai dotos uzbrukumā pret cilvēkiem, viņa apgalvo. Ornitoloģija rādās esam misis Bandijas specialitāte. Viņa arī uzskata, ka putni nav agresīvi, tie pasaulei sniedz tikai skaisto. Tas tiek pateikts tai pašā brīdī, kad galdā tiek likti trīs cepti cāļi.

Epizode ar putnu pazinēju misi Bandiju ir diezgan gara. Dialogs ir divkosīgi komisks un ir dabiska pamatkonflikta daļa. Bez tam bāra stūrī sēž kāds piedzēries vīrs un citē Biblii par tēmu "Pasaules bojāeja". Misis Bandija informē, ka pasaulē ir vismaz 100 miljardu putnu.

Citiem vārdiem, putnu ir tik daudz, ka tie bez grūtībām varētu nomaitāt visu cilvēci. Tā patiešām var izvērsties par izšķirīgo kauju. Misis Bandijas "piecinūšu varonei" ir pauzes funkcija, taču tā

nešaubīgi piešķir drāmai vairākus jaunus aspektus.

Statisti

Ja tu scenārijā ieraksti, teiksim, tautas sapulci, tad tev būtu jāzina, ko tu no tās gribi. Vai tā tiešām kaut ko pievieno situācijai. Varbūt ir kādi citi, oriģinālāki risinājumi? Mazāki izteiksmes līdzekļi jau dramatiskā ziņā visbiežāk ir efektīvāki nekā lieli.

Ja nu tu izvēlies iekļaut statistus, tad tev būtu jāņem vērā specifika un jāuzskata katra ļaužu masa par individuālu personāžu kopumu. Viņu vienkārši ir vairāk. Tas nenozīmē, ka tev jāuzraksta katra atsevišķa statista izteiksme, taču tu tad vari skaidrāk attēlot viņu reakciju. Tomēr radīt dzīvīgus statistu tēlus galvenokārt ir režisora darbs. Un atrast īstos statistus katrai atsevišķai situācijai un filmai — tā jau pati par sevi ir liela māksla.

Daži nobeiguma vārdi par personāžiem

Šajā nodaļā esmu propagandējis personāžus, taču, bez šaubām, ir jābūt labam stāstam, kurā šiem personāžiem dzīvot. Viens ir priekšnoteikums otram.

Personāžs, kā jau agrāk minēts, var piedzimt divos pilnīgi atšķirīgos veidos. Viens, ka tiek radīta intriga un no tās izveidojas personāžs. Vai piedzimst personāžs un no tā izveidojas intriga. Kā jau sacīts, nepastāv nekādas absolūtas atbildes uz to, kas ir labākais izcelsmes veids.

Tāpat kā stāsti, eksistē arī nebeidzamas raksturu kombinācijas. Šis fakts dod iespēju rakstīt absolūtas patiesības. Katram pašam jāattīsta savs piegājiens saviem personāžiem. Taču personiski es uzskatu, ka personāžam un intrigai jāveidojas dzīvīgā vienam otru papildinošā spēlē.

Iesākt nepazīstama kinoscenārija lasīšanu

ir uzdevums, kurš sastāv vienlīdzīgās daļās no prieka un bailēm. Cik labs, cik slikts, cik lasāms, cik izklaidējošs tas ir? Daudzu gadu pieredzes rezultātā es zinu, ka iespēja atrast kaut ko neizmantojamu ir

lielāka nekā iespēja atrast kaut ko izmantojamu. Un tomēr es lasu cerībā uzduroties zeltam. Es uzskatu, ka tam, kuram scenārijs būs jānovērtē, atvērtībai un ziņkārībai ir izšķirīga nozīme.

Tikpat svarīgi, cik būt atvērtai iespēju priekšā, man ir būt noslēgtai, ja saņemu "lietošanas pamācību" par to, kāda tipa filma tā ir, kā tā būtu jālasa vai jāuztver tēmas un formas sakarā. Visi šāda veida norādījumi un apgalvojumi tiek atlikti uz pašām beigām. Lai varētu saskatīt un sadzirdēt filmu, svarīgi ir to lasīt bez priekšnosacījumiem. Tādējādi rakstnieka uztvere par to, kāda tipa filma tā ir un kā tā būtu jātulko, man ir pilnīgi neinteresanta.

Pirmais, ko es mēģinu uztvert, ir noskaņa, izteiksmes oriģinalitāte stāsta attīstībā un tā pasniegšanas veidā. Pats par sevi saprotams, ka scenārijam jāstāsta labs stāsts, vienalga, cik tas būtu vienkāršs vai komplicēts un vai tur ir viena vai vairākas interesantas lomas, un stāstā un personāžos jābūt attīstībai. Taču man tikpat svarīgi ir, lai teksts un zemteksts plūstu viegli un vienlaikus lai saturs būtu pārsteidzošs savā formā vai negaidītu pagriezīenu dēļ — darbībā. Tikpat svarīgi, lai forma un saturs nebremzējot sadarbotos un lai katra atsevišķa epizode būtu absolūti nepieciešama kopuma sastāvdaļa.

Vienmēr jau subjektivitāte ir tā, kas nosaka, kas ir labs stāsts vai "laba filma", un melo tas, kurš apgalvo ko citu. Es pat uzskatu, ka šī subjektivitāte būtu jākoj — ir jāmeklē scenāriji, kas tuvojas paši saviem ētiskajiem un estētiskajiem uzskatiem un vēlmēm. Tā jau ir tīra provokācija, ja kāds uzskata, ka būtu jāmeklē "filmas, kādas cilvēki grib redzēt". Kamēr vien es strādāju kā starpniece valsts finansējuma saņemšanai kinoražošanā, tikmēr mans pienākums ir meklēt projektus, kurus es pati varu aizstāvēt. Citādi kāpēc gan tieši man būtu uzticēts šis darbs? Vienlaikus es gribētu apgalvot, ka pavisam lieliski ir iespējams novērtēt scenāriju arī gadījumos, ja pats stāsts neiet pie sirds. Tik un tā var nonākt pie sprieduma, ka tas ir labs scenārijs.

Tas nozīmē, ka kritēriji stāsta attīstībai, formas un satura integrācijai ir tik objektīvi, ka scenārijs var tikt novērtēts kā labs, "taču

patiesībā man šis stāsts nepatīk”.

Necenšoties īpaši uzsvērt tā nozīmi, es gribu arī teikt, ka lasīšanā sava nozīme ir scenārija profesionālajai formai. Scenārijs, kurš cieš no pārlietu daudzām kļūdām, piemēram, ja dialogi un epizožu apraksti nav pietiekami labi atdalīti, — tas vienkārši kaitina. Iespējams, ka tā ir kāda profesionāla kaite, taču vismaz es tā uzskatu.

Tā kā mēs Norvēģijā ražojam tik maz filmu, tad būtībā ir neiespējami izaudzināt daudzus labus scenāriju rakstniekus. Tāpēc es, lasot kādu neiznēsātu scenāriju, par svarīgu uzdevumu uzskatu pārdomāt, vai šim projektam varētu atrasties kāds piemērots režisors. Ja projektā jau iesaistīts kāds režisors, tad scenārijs jālasa, domājot arī par attiecīgās personas agrākajiem darbiem. Tam var būt kā pozitīvas, tā negatīvas sekas. Taču, tā kā mums ir tikai daži scenāristi, tad scenārija tālākā attīstīšana visbiežāk izvēršas par komandas darbu, sanākot kopā rakstniekam, režisoram un dramaturgam. Es to uztveru kā priekšrocību, jo ātrāk var nonākt pie diskusijas par filmas faktisko formu salīdzinājumā ar saturu.

Un visbeidzot kāda nopūta no sirds: kaut mums rastos vairāk scenāriju rakstītāju, kas izsūktu bārības vielas paši no savām krūtīm, kas uzdrošinātos izmantot savas dramaturģiskās zināšanas ne kā “mākslas jēdzienus”, bet kā palīglīdzekļus, lai radītu cik vien iespējams aizraujošu, oriģinālu stāstu.

BIBI MOSLETA (Bibbi Moslet),
dramaturģe un projektu attīstītāja
a/s “Norsk Film” (“Norvēģu filma”)

8. Dialogs

“Nevajag domāt, ka vārdi ir īstie vēstījumu nesēji dvēseļu starpā. Tiklīdz mums ir kas svarīgs otram sakāms, mēs esam spiesti ciest kļusu...”

MORISS METERLINKS

(*Maurice Maeterlinck* — Augusta Strindberga tulkojumā)

Īss vēsturisks pārskats

Jau 1898. gadā zviedru laikrakstos bija lasāma ziņa par drīz sagaidāmo brīnumu — skaņas kino.

1900. gadā Parīzes izstādē tika izrādīti jaunie skaņu tehnikas sasniegumi, taču bija jāpaiet vēl vairākiem gadiem, iekams plašā publika izdzirdēja savus varoņus runājam.

Skaņas kino atnāca brīdī, kad mēmais kino bija sasniedzis savu absolūto virsotni, — 1927. gadā. Jau ilgi skaņa bija bijusi ceļā un bija patiešām gaidīta. Mēmā kino muzikanti jau bija ienākuši kinoteātru zālēs, un no ekrāna otras puses bagātīgi tika ilustrēta liela daļa skaņas. Reizēm bija pat aktieri, kuri runāja attēlam līdzī. Bez tam jau kopš 1903. gada ar gramofontehnikas palīdzību tika producētas īsas dziesmu filmas, taču tāda veida grūti vadāmas skaņu filmas pazuda ap 1912. gadu.

Pirmkārt un galvenokārt kino dialogs attīstījās tekstu kadros, kas parādījās aizvien biežāk. Tādējādi filmas aizvien vairāk līdzinājās bilžu grāmatām, kurās saturu kopā savilka teksti. Tas bija tekstu un dialoga maisījums. Galvenokārt īsas melodramatiskas replikas, kuru uzdevums bija virzīt darbību uz priekšu.

Bieži tika uzfilmēti tieši citāti no kāda romāna. Pat daudzi jaun-
dzejojumi tapa ar domu sasaistīt kopā stāstu. Piemēram, ievērojamais dāņu kinopoēts Karls Teodors Dreijers (*Carl Th Dreyer*) piepildīja 1927. gada meistardarbu “Žanna d’Arka” ar teksta uzrakstiem. Kino-
varoņi patiešām gribēja runāt sinhroni! Bez tam bija attīstījusies radio-

tehnika. Publika bija "sākusi apzināties skaņu" un gribēja šo skaņu dzirdēt arī kinoteātros.

Jaunās tehnikas pretinieki bija galvenokārt Holivudas kinoproducenti. Visas viņu vecās mēmā kino zvaigznes bija apdaudētas. Tikai dažas no tām spēja pārdzīvot pāreju uz skaņu. Viena no tām, kas šai ziņā tomēr guva panākumus, bija Grēta Garbo.

Arī jau atzītie kinomākslinieki jutās nemierīgi. Viņi domāja, ka skaņas dēļ varētu ciest uz attēlu bāzētais stāstījums. Ka vienkārši varētu iznākt garlaicīgs uzfilmēts teātris. Un patiešām — sākumā nogāja greizi!

Kad atnāca skaņu filmas, kinosabiedrības sāka meklēt jauna tipa scenāristus. Tie tika ņemti no teātriem, kuros jau bija pārlietu liela pieredze dialogu jomā. Sinhroni ierunātās replikas bija "šausmīgi" teatrālas. Bez tam tehnika bija ļoti neattīstīta. Piemēram, kameras deva pārāk daudz blakustrokšņu un "tika ieslēgtas", respektīvi, iekapsulētas tādos kā skaņu izolējošos būros. Viss bija statistiski nedzīvs un teatrāls. Iesākumā skaņas kino kļuva par māksliniecisku katastrofu. Taču publikas, kas aizvien vairāk apzinājās skaņu, prasības lika teknikai attīstīties un kameras atkal tika izlaistas ārā...

Divas ēras, kuras galvenokārt ietekmējušas kinodialogu, ir itāļu neoreālisms un franču Jaunais vilnis. Tad repliku māksla "tika atbrīvota" un kļuva dzīvāka un modernāka.

Kāda ir dialoga funkcija?

Ir cilvēki, kas uzskata, ka filmā dialogiem būtu jābūt cik vien iespējams maz. Šādi spriedumi neiztur kritiku. Visās filmās, sākot no tik atšķirīgiem darbiem kā Lisas Olīnas "Veranda vienam tenoram" (1998) un beidzot ar Lūkasa Modisona "Nolādēto pasauli", tiek runāts daudz un, pēc recenzentu domām, — ar ļoti labiem rezultātiem. Dialogs ir viens no filmas risināšanas komponentiem. Dialogs veidojas atkarībā no filmas, sakarībām un varoņiem.

Kas filmas dialogā ir unikālais?

Pirmām kārtām tu vari piekļūt varoņiem ārkārtīgi tuvu. Tu vari paturēt intimi tuvu skaņu, arī gadījumā, ja ir ļoti plašs kadrs. Vai arī

veikt ilgas, gari stieptas kameras kustības, vienlaikus ļaujot filmas varoņiem turpināt runāt. Tu vari "pārklāt" dialogu no vienas ainas citā, tādējādi, iespējams, radot publikā pavisam jaunas asociācijas. Tu pat vari ielikt kādā epizodē "nepareizu" dialogu un iegūt gan dramatisku, gan komisku efektu. Tikko kā samilējies pāritis, cieši apskāvies, klusi slid gar jūras malu, un vienlaikus mēs dzirdam tā pirmo banālo strīdu par to, kā jāapietas ar zobu pastas tūbiņu.

Replikas var sagadišanās dēļ "noslikt" citās skaņās, taču publika tomēr var saprast saturu. Mīlas pāris skaļi strīdas ļaužu pārpilnas ielas vidū, sieviete iecērt vīrietim pa ausi un aizskrien. Visi publikā saprot, kas notiek, kaut arī nav dzirdējuši nevienu repliku.

Tu vari radīt apzinātu "reālistisku" skaņas bildi, kā, piemēram, Kēves Jelma (*Keve Hjelm*) izveidotajā Ivara Lū-Juhansona (*Ivar Lo-Johansson*) "Ar labunakti, zeme!" ekranizācijā. Salonā valdīja laba dzirdamība, ko publika dabūja izbaudīt un kas diemžēl nozīmēja arī to, ka visbiežāk replikas nebija saklausāmas. Taču tas, domājams, bija reālistisks tā atainojums, cik nabadzīgi bija laukstrādnieki.

Un visbeidzot — var valdīt pilnīgs klusums, kas labākajos gadījumos var izrādīties ļoti efektīvs.

Galvenokārt dialogs darbojas kā varoņu spogulis, tas ir, dialogs stāsta par fiktīvo personāžu iekšējo pasauli.

Visiem dialogiem principā būtu "kaut kas jānozīmē", tātad jāizpilda viena vai labāk vairākas funkcijas. Katrai replikai būtu jākalpo par trampīnlaipu uz turpmāku iekšēju vai ārēju darbību. Stāstam visu laiku būtu jāpavirzās vismaz kādu gabaliņu uz priekšu. Taču, pārāk burtiski pildot šo nosacījumu, var būt neliels risks, ka dialogs izveidojas pārāk pedagoģisks un pārslogots. Tas var izveidoties par noslēgtu, bezgaisa telpu, kurā nav vietas fantāzijai un iracionālajam.

Kad es lasu citu rakstītus scenārijus, es reizēm mēdzu apmainīt vietām personāžu izrunātās replikas. Ja tas izdodas bez īpašām grūtībām, tad visbiežāk izrādās, ka ir lieli sarežģījumi kā ar personāžiem, tā ar dialogu. Personāži ir pārāk līdzīgi, un tiem trūkst savas valodas.

Pirmā replika

Ja tu vēlies, lai katram varonim būtu savs īpašs izteiksmes veids, tad ieguldi lielus pūliņus katra atsevišķa varoņa pirmās replikas radīšanā. Tā ir laba metode, lai uzķertu katra īpašo valodas ietērpu. Par spīti cilvēku pamatīgajiem “pārceļojumiem” no, teiksim, vienkāršas pilsētvides uz sekmīgu lielpilsētu, verbālās nianse atklāj gan to izcelšanos, gan ambīcijas dzīvē. Jau ar pirmo repliku tu vari izlemt, vai varonis ir mazrunīgs vai verd no vārdu plūdiem. Vai viņš ir daudzvārdīgs vai konkrētāks savos izteikumos. Vai viņam ir skopa vai poētiska valoda, utt.

“Nolādētajā pasaulē” Agneses pirmā “replika” tiek uzrakstīta uz datora. Šajā replikā viņa paziņo, ka ir vairākas lietas, ko viņa grib un ko negrib. Replika parāda, ka viņai ir ambīcijas, viņa ir romantiska un ilgojas. Un Agnesei ļoti pietāv pirmās replikas uzrakstīšana (un nevis izrunāšana), jo viņas sapnis ir kļūt par rakstnieci.

Eliņa iesāk ar lamāšanos: “Ko tu, pie velna, esi izdarījusi? Es tevi ienīstu!” — viņa kliedz uz savu māsu tukšās šokolādes pulvera burkas sakarā. Šī pirmā replika mums ātri sniedz pirmo iespaidu par Elinu. Daudzējādā ziņā viņa ir stipra savā gribā un tieša. Kaut arī vēlāk izrādīsies, ka ne jau vienmēr viņa ir tik tieša, piemēram, savu iemīlēšanos Agnesē viņa cenšas noslēpt gan pati no sevis, gan no citiem.

“Medniekos” pirmā īstā repliku apmaiņa brāļu starpā notiek pēc “bēru kafijas”, kas gan vairāk atgādina pamatīgu plostu. Tēvs ir miris, un brāļi atkal sastopas. Pirmā replika, ar kuru abi apmainās, ir kopīgs tosts: “Par papuci!” Visas filmas pirmā replika ir īsa atmiņu uzruna par godu tēvam, kura skan šādi: “Es domāju, ka tādā brīdī kā šis mums vajadzētu atcerēties, ka Aksela galvenais jājamzirdziņš bija taisnīgums. Jā, mēs, kas esam vecāki, atcerēsimies viņu tādu, kāds viņš bija savos spēka gados... vienkārši sakot, īsts maita!” Tēva tēls ir skaidrs un nenorāda ne uz kādām samierināšanās pazīmēm.

Pirmajā dialogā, kas norisinās brāļu Erika un Leifa starpā, mēs uzzinām par abiem krietni daudz. Eriks, kurš tikko pārradies no Dienvidzvidrijas, gandrīz vai liriskos toņos runā par visiem bērēs

satiktajiem. Viņš uzskata, ka šeit, Ziemeļzvidrijā, dzimtajā ciematā, atšķirībā no "tur, dienvidos" cilvēki "nav vienaldzīgi cits pret citu". Turpretī brālis Leifs sāji pastāv uz to, ka cilvēki atnākuši tikai tāpēc, ka šņabis par brīvu. Šajā pirmajā repliku apmaiņā sastopas divas atšķirīgu uzskatu pasaules. Eriks patiešām ir tāds, kas "nav vienaldzīgs", kas filmas turpmākajā gaitā arī parādisies. Turpretī Leifs acīmredzot jau bērnībā tēva tirānijas dēļ zaudējis spēju just līdzti un rūpēties par citiem cilvēkiem.

Informatīvā funkcija

Viena no dialoga funkcijām ir informācijas sniegšana, cita starpā, par intrigu. Kas ir noticis un kas notiks, un, iespējams, kas notiek šajā acūmirklī. Reizēm tu kā scenārists esi spiests sniegt arī informāciju par atsevišķiem personāžiem. Piemēram, par viņu dzīvi "pirms filmas" vai to, ko viņi jūt pret dažādām sakarībām. Diemžēl daudzi scenāriji ir pārbāzti ar informāciju, cita starpā — arī ar pagātnes informāciju, kura vēlāk nebūt neiekrāso un neietekmē stāsta attīstību.

Lai cik savādi tas arī būtu, arī pati publika ļoti daudz pieliek klāt. Kā jau agrāk minēts, tev jāsniedz tikai daļa no kādas sakarības.

"Nolādētajā pasaulē" Elīnas māmiņa saka, ka strādājusi visu nakti un nekļūstot mazāk nogurusi, klausoties, kā viņas pusauga meitas kašķējas par tukšu šokolādes pulvera burku. Tikai ar šīs vienas replikas palīdzību publika nojauš veselu sakarību virkni — ka māte ir vientuļā māte, ka māsas pastāvīgi saiet ragos par sīkumiem. Un ka šajā mājā tas ir relatīvi normāls rīts.

Neskaidrība var būt lāsts, taču pārlietu liela izskaidrošana — vēl trakāks. Nevajadzīgas informācijas pārbagātība bieži vien padara scenārija pirmo variantu grūti lasāmu un garlaicīgu.

Scenārijam nepieciešama attīroša duša, un tad var arī gadīties, ka tu aizej pārāk tālu, ka saturs kļūst gandrīz neuztverams, bet tad tev atkal jāieliek iekšā noteikti nepieciešamais. Ir jārikojas pēc Ibsena principa: "Izsvītro visu, izņemot nepieciešamo." Un tas visvairāk attiecas uz dialoga informatīvo funkciju.

Informācija tev jādod tikai tad, kad tas stāstam ir absolūti nepie-

ciešams. Diemžēl daudzi scenāriji jau pašā sākumā ir pārbāzti ar informāciju. Varbūt tas ir dramaturģisko principu pārpratums, respektīvi, ka pēc ekspozīcijas, sekojot valzivs modelim, jānotiek iepazīstināšanai. Taču daudzas iepazīšanās sastāvdaļas var tikt sadalītas pa turpmāko filmas gaitu. Netieša informācija var tikt sniegta ar konkrētu situāciju palīdzību tad, kad tā nepieciešama. Nebūs labi, ja viss iznāks uz āru reizē, kā kečups no pudeles...

Reizēm ir svarīgi padarīt skaidrākas galvenā varoņa/personāžu ambīcijas. "Nolādētajā pasaulē" nav nekādu šaubu par to, ko grib Agnese. Jau pirmajā epizodē viņa grib atkratīties no dzimšanas dienas ballītes, viņa grib, lai Elīna uz viņu paskatās un lai Elīna pat iemīlas viņā.

Reti kad ambīcijas tiek izteiktas tiešā veidā — tās atmasko sevi ar veidu, kādā tiek pateiktas vai nepateiktas. Publikai ir ātras uztveres spējas, un tā uzklausa katru repliku. Taču kā tad darbojas replikas? Tās var darboties vienlaicīgi dažādos veidos.

Piemērs no filmas "Mednieki". Brāļi tikko kā atgriezušies no makšķerēšanas. Eriks atgūlies un skatās tālumā uz ezeru un diženo ainavu.

"Eriks skatās uz Leifu, kurš stāv un čurā. Pēc britiņa Leifs uzsāk dziedāt operas gabalu. Viņš dzied — balss aizskan pāri kalniem. Eriks smaida. Leifs pagriežas pret viņu un aprauj dziedāšanu.

Leifs atkal apsēžas pie ugunsкура. Ierauj malku no kafijas kannas. Eriks palūkojas uz Leifu.

ERIKS

Ar šito rikli tu būtu tagad varējis stāvēt Stokholmas operā un būt primadonna vai primadons, vai kā viņus tur sauc.

LEIFS

Un zilais. Nē, paldies.

ERIKS

Nē, bet nopietni. Atceries, kā māte gribēja, lai tu ņemtu dziedāšanas stundas. Tu taču pat iesāki.

LEIFS

Jā, bet viņa taču pēc tam pārdomāja.

ERIKS

Tā nebija viņa. Tas bija viņš.

Leifs skatās lejup uz savām sažņaugtajām rokām un norij siekalas. Neko nesaka.

ERIKS

Tu taču baznīcā dziedāji tā, ka tantiņas vai kusa laukā. Vai tam bija kāda vērtība viņa acīs? Nē, viņš gribēja, lai visi šeit raktu diķus un mēztu govju mēslus.

Klusums. Brāļi neskatās viens uz otru.

ERIKS

Vai tevi pēc tam pamatīgi mocija?

Leifs sēž un klusē.

ERIKS

Man vienmēr ir bijusi slikta sirdsapziņa par to, ka toreiz aizlaidos un atstāju tevi. Bet, ja es būtu atgriezies mājās, es būtu sācis sist pretī un tad es to velnu būtu nositis!

Brāļi saskatās. Leifs lēni pakrata galvu.

LEIFS

Āa. Nu, izbeidz. Nu jau par vēlu visādām pliekanībām. Mazliet

dabūt pa kaklu nenāk par ļaunu. Vismaz man ne.”

Pirmām kārtām šāda repliku apmaiņa balsta darbību, tas ir, izskaidro un rada filmā virzību uz priekšu. Īsi sakot, tā raugās, lai stāsts turpinātos. Cita starpā, mēs uzzinām, ka Eriks vienmēr izjutis nožēlu par to, ka pievilis savu brāli, aizmukdams no mājām. Vai replikas darbojas arī kaut kādā citādā veidā? Katra atsevišķa replika šajā ainā izgaismo runājošo varoni. Pavēsta par viņa personību, garastāvokli vai situāciju stāstā. Mēs arī saprotam, par ko gadu gaitā Leifu padarījis rūgtums. Piemēram replikā: “...Nu jau par vēlu visādām pliekanībām. Mazliet dabūt pa kaklu nenāk par ļaunu. Vismaz man ne,” — skaidri redzams tās pretmets — bēdas un vientulība.

Katra atsevišķa replika stāsta arī par to, kurš tiek uzrunāts. Viens un tas pats varonis ar dažādiem cilvēkiem runā atšķirīgi. Tas, kādā veidā tiek izrunāta replika, pavēsta diezgan daudz arī par to, kam tā tiek teikta. Vai uzrunātais ir augstākstāvošs vai zemākstāvošs pret runātāju, vai viņš tiek milēts vai tikko pieciests, utt. Tas, kā Eriks uzrunā savu brāli, parāda Leifa vājumu un padošanos — par spīti kareivīgumam.

Reizēm replika var izgaismot arī to, par kuru tiek runāts. Šajā gadījumā tas vispirms ir tēvs, kura dēļ viens no dēliem aizbēdzis no mājām, bet otrs palicis uz vietas un nocietinājies. Kādā paligteikumā tiek pieminēta arī māte, bet arī viņa acīmredzot gājusi tēva dzelzs rokas pavadā.

Šķiet, ka viena repliku apmaiņa un reizēm pat tikai viena replika var daudz ko pateikt.

Replikas/dialoga funkcija balstīt intrigu var būt gan uz labu, gan ļaunu. Saprotams, ka intrigai nevajadzētu pilnībā balstīties uz dialogu, tādā gadījumā stāstam noteikti ir lieli strukturāli sarežģījumi. Izņēmums šeit varētu būt atsevišķi policijas trilleri vai drāmas, kas norisinās tiesas zālē, kas, lai radītu virzību uz priekšu, visvairāk ir balstītas tieši uz dialogu. Nāk klāt jauni fakti, par tiem tiek informēta publika, un stāsts atkal par kādu gabalu pavirzās uz priekšu. Šādi uz

dialoga bāzēti trilleri relatīvi reti parādās uz kinoekrāna, taču ļoti bieži sastopami televīzijā.

Katra replika, dialogs un attiecīgi arī personāžs ir uzlādēts ar:

1. *Pagātni*. Katrs no mums nes sev līdzi bijušo, visus savus vecumus, kā gadu gredzenus kokā vai kā krievu matrjošku, kurā slēpjas aiz vien mazākas un mazākas lellītes.
2. *Šodienu*, kura ir šeit un tagad — vai mēs to gribam vai ne. Kinostāsti visbiežāk notiek tieši šeit un tagad. “Šobrīd” — tas var būt arī akmens laikmetā vai uz Mēness. Izejas punkts ir varoņa “tagad”.
3. *Nezināmu nākotni*. Tā, kura tikai dzims. Tieši nezināmajā nākotnē stāsts iegūs to vai citu risinājumu, vienalga, vai tas būs “Ceļojums” vai “Kurš uzvarēs?”. Nezināma nākotne ir saskaņā ar to, kā varonim veiksies un kāda būs visas filmas attīstība.

Ši ir viena no visaizraujošākajām dialoga sastāvdaļām. Jo ar šīm trim laika perspektīvām dialogā scenārists var radīt personāžus, kuriem “var apiet apkārt” un atrast visas puses vienādi dzīvas.

1. *Pagājušais*

Reālajā dzīvē cilvēks, kaut vai tikai saožot kādu smaržu, var atcerēties bērnības pārdzīvojumu. Vai arī viena replika var izraisīt ceļojumu laikā. Cilvēka dvēselē neeksistē laiks un telpa. Mēs esam mūsu bērnības un audzināšanas produkti.

Šie ātrie ceļojumi laikā var tikt atainoti dialogā. “Medniekos” ir tāds piemērs. Vēlreiz atcerēsimies epizodi filmas sākumā, kurā abi brāļi stāv ap ugunsgrābi:

“Leifs izņem no kastes rotaļu vilcienu.

LEIFS

Paskaties. To tu man galdniecībā uztaisīji. Atceries? Vells, kā es biju priecīgs! Paskaties.

Leifs tur vilcieniņu Erika priekšā. Eriks paņem vilcienu.

LEIFS

Iedomājies, ja tēvs būtu mūs redzējis šitā stāvam un kurinām. Viņš būtu traks palicis. Nekad jau nedrīkstēja nevienu pagali paņemt no malkas grēdas, kaut arī tā bija pilna līdz griestiem. Atceries, ko viņš tad sacīja?

Eriks pamāj. Abi saskatās. Iesmejas un reizē saka:

ERIKS /LEIFS

Tā var noderēt, ja kādreiz kļūs PA RIKTĪGAM auksts.”

Arī citi, tuvākas pagātnes notikumi var tikt atspoguļoti dialogā. Netaisnība vai kas cits, kas ietekmē stāstu tagadnē.

Tiem nav jābūt apzinātiem procesiem. Gan pagātne, gan nākotne tur jau ir, vai nu varonis to grib, vai ne. Baltie plankumi un noslēpumi, par spīti visam, vada varoņa rīcību tagadnē.

2. Tagadne

Lielākajā daļā filmu varoņi dzīvo tagadnē. Un tieši šeit bieži vien sastopama intrigas galvenā funkcija, kaut arī to stipri ietekmē gan nākotne, gan pagātne.

Lisas Olīnas “Verandā vienam tenoram” darbība notiek pagātnē, taču drāma savelkas kopā tagadnē, un te arī tiek pielikts beigu punkts, resp., “brālība” beidzas ar viena no viņiem nāvi. “Verandā vienam tenoram” tagadne tiek izspēlēta tā, ka divi veci draugi — viens rakstnieks un viens aktieris — kopīgi raksta kinoscenāriju, kurš atsauc atmiņā ainas no viņu kopīgās bērnības. Tātad kinostāsts staigā starp tagadni un pagātņi, taču tiek pabeigts un summējas tagadnē.

Arī nākotne ir pastāvīgi klātesoša kā mūsu reālajā tagadnē, tā arī kino.

Vienmēr aktuāls paliek jautājums: kas notiks tālāk? Tas ir jautājums, kas, cerams, liek publikai palikt sēžam kinozālē, kamēr

fiktīvajam varonim jāsteidzas tālāk, lai atrastu risinājumu saviem konfliktiem vai arī rastu atbildes uz saviem jautājumiem.

Nezināmā nākotne ir mūžīga, un tai būtu jādzīvo tālāk arī tad, kad filma jau galā. Visbiežāk beigas ir tikai ceļa sākums jaunas, nezināmās nākotnes priekšā.

Šīs dažādās laika perspektīvas, no kurām var sastāvēt dialogs, nozīmē, ka mēs netieši varam atstāt stāstam vajadzīgu informāciju. Kriptu pa kriptai filmas stāsta laikā ornamenti var kļūt aizvien skaidrāks. Ļoti pedagoģisks piemērs tam ir Artūra Millera (*Arthur Miller*) luga "Komivojažiera nāve" (Bū Viderbergs to ir izveidojis par aizraujošu televīzijas produkciju ar Karlu Gustavu Lindstetu galvenajā lomā). Kādu jau padzīvojušu apkārtceļojošu tīgotāju "panāk" viņa reiz izdarītās netaisnības un kļūmes. Soli pa solim tagadne, pagātne un nākotne pietuvojas aizvien ciešāk.

Kopsavilkumam: gan īstos, gan fiktīvos cilvēkos dzīvo visi viņu vecumi, vienalga, vai tie būtu divu stundu vai trīsdesmit gadu veci. Tas, protams, scenāristam būtu jāizmanto.

No kā sastāv filmas dialogs?

Pamatā dialogs sadalās līdzīgās daļās no runāšanas un klusēšanas. Abas šīs sastāvdaļas ir vienādi svarīgas un parādās lielākajā daļā filmu. Piemēram, trillerī "Mednieki" ļoti liela drāmas daļa tiek izspēlēta kā klusumā, tā dažāda veida dialogos. Klusums pastiprina dramatiskos notikumus gan lielās, gan mazās lietās. Pie tā es drīz atgriezīšos.

Ir divi veidi runāta un klusējoša dialoga. Viens ir ārējais nepieciešamais dialogs. Dialogs, kurš izskaidro, piemēram, kas ir noticis, notiek un notiks. Otrs ir iekšējais dialogs jeb zemteksts, ko publika atpazīst un nojauš gan caur cita starpā neizteiktiem vārdiem, gan arī ar bildēm, pauzēm, gaismu, kustībām, mūziku, — īsi sakot, zemteksts var tikt radīts no visa, ko var piedāvāt kinomāksla.

Kādas dažādas runātā dialoga formas pastāv?

1. Tās var būt dzirdamas sarunas starp divām vai vairākām personām.

2. Tas var būt monologs. Vārdi, izrunāti izklaidīgi, garāmskrienot, patiesā apjukumā, vai varbūt tās ir izrunātas domas. Tāpat var būt liela apjoma runa, kas vērsta tieši uz kinopubliku. Šo pēdējo izmanto, piemēram, Pīters Votkinss savā filmā par Edvardu Munku. Tajā varoņi var vērsties pa taisno kamerā un izstāstīt par, piemēram, Kristiānijā plaši izplatīto bērnu nostrādināšanu un prostitūciju vai par nepieciešamību onanēt. Viņi skatās taisni iekšā kamerā uz kinopubliku, informē un šokē.
3. Runa var būt *OFF* replikas (iekšējā balss), replikas no attāluma, kas skan aiz kadra. Piemērs atrodams jau agrāk minētajā “Ziemassvētku oratorijas” 9. epizodē, kura iesākas ar raupjiem pirkstiem, kuri krampjaini mēģina trāpīt uz pareizajiem klaviertaustiņiem. Tad kadrā ienāk sievietes roka un aizkadrā mēs dzirdam Solveigas balsi.
4. Iekšējais monologs, domu atstāsts. Pastāvējis kopš pašiem skaņu kino pirmsākumiem. Iekšējais monologs ir tad, kad mēs dzirdam, ko kāds domā. Bieži vien tās ir domas, kuras nedrīkst izteikt skaļi. Piemēram, “Ādama un Evas” ievadepizode, kurā Ādams domās visu laiku komentē, ko tūlīt darīs Eva.

7. EPIZODE. INT. ĀDAMA UN EVAS VIRTUVE — RĪTS

Ādams, Eva, vasara

No satumsuma. Ļoti parastā virtuvē sēž Ādams apakšbiksēs un T-kreklā un ēd brokastu pārslas. Ir vasara, un mēs redzam parādāmiešus tekstu: “Četrus gadus vēlāk.”

Virtuvē ienāk Eva rītakleitā un čibās. Ādams paceļ nogurušu skatu no rīta laikraksta un vēro viņu.

ĀDAMS (OFF)

Vai tā tas būs līdz pat nāvei?

Eva nožāvājas un aizčāpo līdz izlietnes letei.

ĀDAMS (OFF)

Uzlikt tēju... uzgrauzdēt maizi...

Ādams visu laiku ir soli priekšā — Eva paņem tēju un ieliek tosteri maizes šķēli.

ĀDAMS (OFF)

Bet šodien viņai nav labs garastāvoklis, tāpēc viņa dzers zāļu tēju.

Eva noliek atpakaļ parasto tēju un tās vietā paņem zāļu tēju.

ĀDAMS (OFF)

...vitamīni... atvērt logu... izslēgt radio, kuru es tikko esmu ieslēdzis...

Eva veic savu ikriņa ierasto kārtību precīzi tādā secībā, kā Ādams to pie sevis paredzējis. Ādams skatās uz maizes tosteri.

ĀDAMS (OFF)

...un tad aizmirst par maizi...

Ādams skatās uz tosteri, no kura sāk plūst viegla dūmu strūkliņa. Beidzot izlec divas melnas maizes šķēles. Eva pārsteigta apgriežas.

EVA

...johaidī...

Eva nopūšas un sāk ar nazi skrāpēt nomelnējušās šķēles. Ādams izņem cigareti un brīdi pirms tās aizdedzināšanas vilcinās.

ĀDAMS (OFF Evas dialektā)

Vai tiešām tev jāsmēķē?

EVA

Mīļais, Ādam... vai tiešām tev jāsmēkē?

Ādams aizdedzina cigareti un turpina lasīt avīzi.

ĀDAMS (OFF)

...kad mums būs bērni...

EVA

Kad mums būs bērni, tev taču vienalga būs jāatmet?

ĀDAMS (OFF)

...tu taču to zini.

EVA

Tu taču to zini?

Ādams nospiež cigareti. Eva pielej tējai ūdeni un skatās ārā pa logu.

ĀDAMS (OFF)

Ja viņa kādreiz varētu pateikt vai izdarīt kaut ko negaidītu. Kaut ko, kas mani pārsteigtu...

EVA

Nu, ko, tad šķiramies?

Ādams, pilnīgi šokēts, paskatās uz Evu. Viņa uzmet skatienu Ādamam, kurš aiz pārsteiguma vispār neapjēdz, ko sacīt.

Šāds iekšējais monologs ir ļoti pateicīgs komēdijām, ko arī parāda vairākas Vudija Alena filmas. Der atcerēties piemēru no "Hannas un viņas māsām" (1986), kurā Eliots, kurš precējies ar Hannu, ir slepeni iemīlējies sievas māsā Lī. Īsā tikšanās reizē ar Lī Eliots iekšējā monologā sev saka, ka Lī pavadināšana jāveic ļoti smalki un

diplomātiski. Un tai pašā brīdī, tūlīt pēc šīs gudrās domas izteikšanas, Eliota jūtas ņem virsroku un viņš kā traks metas virsū Li. Iekšējais monologs rada rotaļīgu distanci.

Kuriozi, taču iekšējais monologs vienmēr pastāvējis operas mākslā. Ar dziesmu palīdzību tiek izteikti vārdi, kurus nevar pateikt. Ārijās visas iekšējās mocības un noslēpumi tiek izdziedāti tiešā tekstā, kamēr pārējā darbība tajā brīdī lielākoties apstājas.

Kādi dažādi vēstījumi var būt ietverti runātā dialogā?

1. *Tiešais vēstījums*. Reti gadās, ka mēs īstenībā vai kino sakām pilnīgu taisnību. Pamēģini vienu dienu savā dzīvē atvērt durvis, iziet ārā un apsolīt, ka visiem, ko vien satiksi, teiksi tikai tīru patiesību. Domājams, ka tava diena izvērstos par ļoti dramatisku — kā privātā, tā sabiedriskā dzīvē. Sliktākajā gadījumā tas var beigties ar to, ka būsi šķīries un izmests no darba. Un tomēr pat šeit ir izņēmumi. Jo ir taču tā, ka mēs, cilvēki, nekad nesakām patiesību — izņemot dažas reizes. Un dažreiz stāstnieciskā ziņā patiesība var būt ļoti efektīva.

Ingmara Bergmana "Labajā gribā" (1991) jaunais pāris Henriks Bergmans un Anna Okerblūma pirmo reizi apciemo nākamo vīramāti Almu Bergmanu, kuru tēlo Mona Malme. Alma Bergmana ir ļoti viesmīlīga, varbūt pat pārāk, un viņa savam dēlam Henrikam izsaka apbrīnu un prieku par saderināto līgavu. Naktī, vienatnē būdama, viņa tieši otrādi izsaka savu riebumu, jā, pat naidu pret jauno sievieti. No rīta publika šķietami miermīlīgās ainas nolasa jau pavisam citām acīm.

Šis ir piemērs tam, kā tiešais vēstījums var padziļināt epizodi.

2. *Netiešais, nojaušamais dialogs* ir viens no instrumentiem, lai radītu aktīvu, uzmanīgu publiku. Lai saprastu, kas notiek, publika ir spiesta rūpīgi sekot līdzī. Un likt mozaīku. Mūsu lielākā daļa jau ir labi uztrenēta reālajā ikdienā. Sākot no bērna, kurš saka, ka neesot noguris, jo grib skatīties televizoru. Vai miļotais/miļotā, kas saka, ka tevi mīl, lai piedabūtu pie trauku mazgāšanas. Es pie tā

vēl atgriezīšos.

3. *Slēptais, taču apzinātais vēstījums*, kurā viens vai vairāki personāži melo vai melo "baltos melus". Tas, protams, var būt dramaturģiski pateicīgi, un bieži publika ir iesaistīta kaut kādā slēptā vēstījumā. "Medniekos" ir vairāki piemēri, kad publika zina patiesību, kamēr galvenajam varonim Erikam tiek piespēlēti apzināti meli. Publika, piemēram, zina, ka Erika kolēģis policists Lase Bengtsons ir lojālāks pret malumedniekiem, slepkavām nekā pret "taisnību". Bengtsona meli ir pilnīgi apzināti un slēpti.

4. *Neparedzētais vēstījums*. Vārdi, kas tiek izteikti kļūdas dēļ. Var būt patiesi vai vismaz daļēji patiesi. Vai apjukumā pārspīlēti. Tā tas dzīvē ir noticis ar mani, un ne jau vienmēr tas paslīdējis garām neievērots. Es esmu tīri taustāmi un arī, būdams kino, sapratis, ka šie vēstījumi var vienā acumirkļī pagriezt situāciju pavisam citādi.

5. *Vēstījumi, kas domāti tikai atsevišķiem personāžiem*. Tie var būt slepeni vēstījumi attiecīgo stāstā iesaistīto personu starpā. Tas ir izplatīts gājiens trilleru žanrā. Bieži vien spēlfilmās notikumi grozās ap to, kurš ko zina.

Galvenais varonis zina, bet viņa pretinieki nezina. Reizēm publika redz un saprot labāk nekā galvenais varonis. Reizēm abi ir līdzvērtīgi. Un reizēm galvenais varonis atrodas vismaz soli priekšā. Piemēram, Šerloks Holmss vienmēr saprot vairāk nekā publika. Un visbeidzot — uz priekšu dzenošais personāžs "ienaidnieks" zina, bet galvenais varonis nezina. Šādā trijotnes drāmā starp galveno varoni, tā iespējamo pretinieku un publiku iespējami visi varianti. Un visi šie varianti dabiski vienā vai otrā veidā ietekmē dialoga izveidi.

Trīs klusumi

Klusuma estētiku teātra mākslā noformulējis Moriss Meterlinks (1862–1949).

“Nevajag domāt, ka vārdi ir istie vēstījumu nesēji dvēseļu starpā. Tiklidz mums ir kas svarīgs otram sakāms, mēs esam spiesti ciest klusu...”

Viena no aizraujošākajam kinovalodas iespēju sadaļām ir dažāda veida klusumi.

Pastāv trīs dažāda veida klusumi:

1. *Pirmais klusums* — kad netiek pateikts ne vārda, taču šajā klusumā cilvēki ļoti spēcīgi sazinās. Mēs varam nosaukt šo klusumu par “*runājošo klusumu*”. Un, kā jau sacīts, bieži vien mums nākas klusēt, tomēr mums izdodas pasacīt, ko jūtam.

Šajā neverbālajā komunikācijā viens neliels žests var pavēstīt daudz vairāk nekā vesela izrunātu vārdu gūzma. Bez tam mazs žests var būt īstāks un patiesāks. Runātais dialogs, par spīti visam, ir cilvēciskas izveides rezultāts. Runu bieži vien vairāk pārvalda intelekts nekā tas spontānais fiziskais, kas var būt cilvēka dzīvnieciskā reakcija.

Neapšaubāmi, taču ne vienmēr runa ir izsmalcināta cilvēka valodas forma. Tā ir iemācīta valoda, kamēr neverbālajai komunikācijai ir daudz garāka vēsture. Mūsu ķermeņa valoda visbiežāk ir nolasāma jebkuram no mums. Sākot ar lielākiem izteikumiem un beidzot ar intīmajiem. Tikko pamanāma lūpu kaktiņa noraustīšanās vai iss skatiens. Beidzot ar to, ka dažs sper labi nomērītu soli atpakaļ, kad tam tiek pastiepta roka sveicienam. Mēs nekavējoši nolasām vai, pareizāk būtu teikt, — sajūtam reakciju. Varbūt tā nolasīšana ir radusies gadu tūkstošu gaitā. Un tomēr katram no mums šajā neverbālajā komunikācijā ir mazas individuālas iezīmes.

Scenārists var atrast priekšrocības savu centrālo tēlu mazo neverbālo izteiksmes līdzekļu iepazīšanā. Tā ir svarīga personāža sastāvdaļa, kas iekrāso dialogu.

Šis pirmais klusuma veids var pasvītrot vārdos pateikto un vairāk vai mazāk to pastiprināt. Mēs, cilvēki, esam ārkārtīgi jūtīgi pret šādiem maziem signāliem mūsu starpā. Tā mazā pauzīte, kustība, kas pagarina jēdzienu vai vārdu un padara to nozīmīgu. Kino ir kāds ekskluzīvs

veids, kādā patiešām reģistrēt šis mazās izmaiņas spēlē, kas norisinās starp cilvēkiem. Tas ir tuvplāns. Taču bieži vien pietiek ar dzirdi vien, lai reģistrētu mazo, ieilgušo klusumiņu. Pateicoties manam relatīvi nesenajam redzes kaitējumam, es esmu kļuvis gandrīz vai par ekspertu šo mazo verbālo dvēseles šifru ziņā.

Ar dialogiem ļoti bagātajā "Nolādētajā pasaulē" bieži vien izrunātie vārdi tiek pastiprināti ar klusuma palīdzību. Protams, ka režisors ir tas, kurš sadarbibā ar aktieriem beigu beigās rada dzīvīgo ritmu starp repliku un klusumu, taču scenārijā jābūt priekšnoteikumiem šāda dzīvīga dialoga radišanai. Bez tam reizēm klusums ir skaidri norādīts scenārijā, tāpēc ka tu kā scenārists uzskati, ka īpašās situācijās tā nozīme ir īpaši svarīga. Piemēram, Agneses un Elīnas pirmajā tikšanās reizē pēc pazemojošā "skūpstā" Elīna jautā, vai tā esot taisnība, ka Agnese esot lesbiete un ka viņa pati droši vien arī par tādu kļūšot, jo "visi puīši ir tik riebīgi". Pēc šīs specifiskās replikas scenārijā kādu brīdi ir paredzēts nepatīkams klusums. Arī beigu epizodē skolas tualetē, kad Elīna skaidri pateikusi, ka iemilējusies Agnesē, laiks ir apstājies un klusē.

Klusums var arī uzsvērt neizrunātos vārdus, tos, kas nekad netiek pateikti ar muti, bet tomēr tiek izteikti ar klusumu. Arī tas spiež publiku rūpīgi vērot, lai saprastu, kas tad īsti tiek pateikts.

Un klusumu, kad netiek izteikts ne vārds, var atainot ar "balto plankumu" intrigā un personāžā. Šie noslēpumi un mistērijas, kuras mēs tā arī līdz galam nesapratīsim, var atraisīt rokas publikas fantāzijai un visām tām šaubīgajām skaidrībām, kam būtu jābūt labā filmā.

Vairākās Ingmara Bergmana filmās parādās šis klusums, reizēm pat radot gandrīz fiziski brutālu klātesamības efektu. Paskatieties, piemēram, "Rudens sonāti" (1978), "Personu" (1966) un "Labo gribu".

2. *Otrs klusums* var sastāvēt no veselas vārdu straumes. Mēs varam to nosaukt par tukšmucas runu — gandrīz vai sinonīmu tukšai muldēšanai, bet tomēr "taustāmu" lietu. Tās funkcija ir klusuma aiz-

vietošana. Šī vārdu straume var pastāstīt par to, kas slēpjas zem pasacītā. Vai, vienkārši izsakoties, runa, ko dzirdam, dod mums nojausmu par to, ko nedzirdam.

Tukšmucas runa ir, cita starpā, šāda:

- Šķietami bezjēdzīgi vārdi. Īsi sakot, muldēšana.
- Eksplozīvs formulējums, pēkšņi izmetieni, kā, piemēram, pusnobeigti teikumi. Lēcienvēidīgas replikas, kurās dialogs uzņem jaunu virzienu ar, piemēram, tiešiem pārlēcieniem domā. Visi aprāvumi un pārmešanās dialogā visbiežāk ir psiholoģiski motivētas. Kad cilvēki tiek piespiesti veikt kaut ko, tad domu ceļi reizēm ļoti ātrā tempā apraujas vai maina virzienu. Piemērs no "Nolādētās pasaules", kur Elīna skolas tualetē grib izskaidroties ar Agnesi. "Es biju tā, kas meta to akmeni... Piedod, tas tā nebija domāts, ka tā (loga rūts) saplīsis. Es gribēju... man vajadzēja ar tevi parunāt, bet... tā tas nebija domāts... Bļin... tagad tu droši vien domā, ka es domāju, ka tu esi slikta, bet tā tas nav. Patiesībā ir tieši otrādi. Īstenībā es domāju, ka tu esi laba..."

- Automātiskā tirāde. Es reiz braucu taksometrā, kura šoferis visu laiku atkārtoja vienu un to pašu repliku, kā mantru. Tad es viņam teicu, ka šeit pagājušajā nedēļā tika sabraukta sieviete, un viņš atbildēja ar komentāru: "Tāda ir dzīve." Un tad es teicu, ka tūlīt būs sarkanā gaisma, bet viņš atteica: "Tāda ir dzīve." Daudziem no mums cilvēku, dzimtas pārstāvjiem piemīt šādi netikumi, kuri ir ļoti pateicīgi dzīvīga dialoga izveidošanai. Un tad ir arī tādi vietēja rakstura fenomeni, kā, piemēram, daudzi, kas dzīvojoši Norbotenā, pie gandrīz visa nešaubīgi pievieno: "Tā gan." Savukārt citi iemanās pie visa pievienot: "Tā sacīt." Mans tēvs vienmēr saka: "Vells lai rāvis koka žubi!" — lai kaut māja grūtu kopā. Bet visbiežāk cilvēkiem ir savas nelielas īpatnības kā: "Mmmmm," — vai: "Jā, jā," — vai tamlīdzīgi.

Tukšmucas runai var būt dūmu aizsega funkcija īsto nolūku slēpšanai. Cilvēks, kas iebēris kafijā indes ampulu, lai nogalinātu draugu, dziļi izjusti prātuļo par dzīves iespējām, respektīvi, dara visu, lai novērstu sava upura uzmanību un lai tas izdzertu visu kafijas krūzi.

Bieži tukšmucas runa ir iekšējās sacelšanās atspoguļojums — kad varonim ir grūti pieņemt kādu situāciju. Lielās dzīves krīzēs tiek runātas trivialitātes. Vīrs, kas tikko iebraucis diķī ar jauno mašīnu un pazaudējis darbu, stāsta sievai par kurpēm, ko nopircis. Tās esot pārāk šauras un galējot viņu nost! Tukšmucas runa ir veids, kādā pie-segt savu kailumu un bailes.

Tukšmucas runa var būt arī:

- Konflikta starp varoņiem atainojums, tas ir, ārējā konflikta. Kad satiekas divi greizsirdīgi vīri, viņi runā par briesmīgo varmācību pasaulē un metro, kaut patiesībā abi gribētu viens otram rikli pārgriezt. Un gan kino publika, gan viņi paši apzinās šīs attiecības, bet tomēr turpina šo lapsu spēli, rūpīgi sekojot principam “kad mums ir kas svarīgs sakāms, tad jāklusē”.

Šie klusuma aizstājēji var darboties ļoti efektīgi un izraisīt vispārsteidzošākos un dzīvākos dialogus. Bez tam tie var turēt publi-ku nomodā un likt tai līdzdarboties. Šādos gadījumos, lai uztvertu īsto vārdos apslēpto vēstījumu, publikai jāspēj turēt līdzī virāžas. Un tāda tipa dialogs bieži rada ticamības efektu. Fiziskas klātbūtnes efektu. Mēs, cilvēki, ikdienā runājam šķietami daudz nieku, un filmas dialogā ir ērti izmantot “muldēšanu” dramaturģiskos nolūkos.

Kā scenārists tu vari zem šķietami bezjēdzīgās muldēšanas pabāzt veselu vēstījumu un bilžu apakšstraumi. Arī zem tā, kas izskatās ārišķīgs, tīri vai trūcīgs, var slēpties nepatīkamas drāmas un bezdibeņi, ar kuru palīdzību var visdziļāk iesniegties drāmas kodolā un aizskart personāžu vājākajos punktos. Reizēm var pietikt ar vienu teikumu vai vārdu, lai stāstā radītu krasus pagrieziena punktus. Strādājot par pa-sniedzēju, es mēdzu ņemt piemēru no Džona Osborna (*John Osbornes*) lugas “Niknumā paskaties apkārt!”.

Viņa (Alisona): Klif?

Viņš (Klifs): Mmm?... Kas ir?

Viņa: Nekas.

Viņš: Kas ir? - es prasu!

Viņa: Redzi... Man būs bērns.

Viņš (Pēc briža.): Man vajadzīgas šķēres.

Viņa: Tās ir tur.

Viņš (Iet pie galda.): Tas nu gan ir jaunums.

Viens šķietami bezjēdzīgs vārds var izmainīt zemtekstu pavisam jaunā virzienā un var būt pat veselas traģēdijas aizsākums.

3. Trešais ir *uzklausošais klusums*. Tas, kurš klusējot klausās runātājā. Par to, kā replikas tiek uzņemtas.

Uzklausīšana un reakcija ir svarīgi runas elementi. Šajā ziņā kino ir nepārspējams, tam ir bezgalīgas iespējas, tas ar mazu reakciju palīdzību vien var pastiprināt visu izrunāto. Daudzi pazīstami kinoaktieri tieši ar šo klausīšanās klusumu radījuši daudzdimensionālus un aizraujošus tēlus. Diezgan bieži kinopasaulē centrālajiem tēliem nav runas dotību, viņi ir vērotāji un klausītāji. Bieži klusējošais ir stiprais, kā Ingmara Bergmana "Personā", kurā Bibi Andersones (*Bibbi Andersson*) varone vienu filmas daļu "tik vāvuļo", kamēr Līvas Ulmanes (*Liv Ullman*) varone klusi klausās. Skaidrs, ka, ja mēs atsauksimies tikai uz tiem, kas runā un kuru mutēs guļ replikas, tas būs tikai virspusējs filmas tulkojums.

Scenāristam var būt grūti ierakstīt scenārijā šo trešo klusuma veidu. Var iznākt, ka tu uzraksti režisoram un aktieriem priekšā, kas viņiem jādara. Bez tam pašai drāmai būtu jābūt tik skaidrai, ka šīs reakcijas nav jāieraksta. Šāda tipa jūtu maiņām vajadzētu parādīties scēnas izpildījumā. Ja tu piemēram, uzraksti: "Saspringti klausās," — vai: "Ar asaru pilnām acīm," — vai: "Priekā starojoši," — tad tas var būt gandrīz smieklīgi novienkāršoti un pārlietu skaidri. Bez tam aktieris bēdas var notēlot smeļoties, un tomēr publika tās nolasīs pareizi. Ja nu tev jāieraksta šīs reakcijas, tad visiem iesaistītajiem varētu būt labāk, ja tu ieraksti fiziskās, konkrētās kustības. Kā, piemēram: "Nemierīgi staigā uz priekšu un atpakaļ," — vai: "Skatās ārā pa logu," — vai: "Kasa sev aiz labās auss," utt. Arī tad var rasties pašas

par sevi saprotamas lietas un novienkāršojumi. Un, kā jau parasti, jo sīkāk tu apraksti, jo vairāk to var izmantot režisors un aktieri.

Labs padoms šādos gadījumos: mēģini vienmēr iedomāties pretstatu pirmajai domai, kas tev iešāvās prātā. Jo bieži vien cilvēku ārējās reakcijas ir ļoti dīvainas. Es reiz piedalījos bērēs, kurās kāda aizgājēja tuviniece mācītāja bikts laikā aizvien skaļāk sāka spurgt. Par spīti tam, ka viņa izjuta lielas bēdas un runa bija kā atpazīstama, tā pazemīga.

Bieži vien krīzes situācijās cilvēku reakcija ir pārsteidzoša. Īsi sakot, mēs, cilvēki, vienmēr nerikojamies tā, kā vajadzētu. Un, kaut arī scenārijs, kuru tu raksti, ir paredzējis atainot "īstenību", svītro ārā visu garlaicīgo! Svarīgākais taču ir radīt īstenības koncentrāciju un ilūziju.

Lai kā arī būtu, ja tu jau scenārijā uzliec latiņu, cik augstu vien iespējams, tad vismaz tiem, kas beigu beigās šo mākslas darbu novedīs līdz galam, būs grūtāk nolaist šo latiņu zemāk. Labākajā gadījumā tā vēl par kādu sprīdi tiks pacelta.

Vēl viens risks, ierakstot scenārijā pārāk daudz reakcijas, ir tas, ka scenārijs var izveidoties par grūti lasāmu vienību ar ļoti lielu daudzumu detalizētas informācijas.

Es pats tikai izņēmuma gadījumos iezīmēju klusās reakcijas uz runātu dialogu. Un tad tās man ir ļoti svarīgas klausītāja reakcijas. Taču es gandrīz droši varu rēķināties ar to, ka aktieris un režisors izmainīs to izteiksmi. Un, iespējams, ne jau tāpēc, ka es būtu uzrakstījis ko sliktu, bet gan tādēļ, ka aktierim tas jāpārtaisa pašam par savu specifisko un patieso izteiksmi. Un labākajos gadījumos man pašam un lielai publikas daļai tas patīk.

Jebkurā gadījumā es ar savu "iemarkējumu" esmu licis saprast, ka šajā punktā, kur esmu ierakstījis reakciju, būtu darāms kaut kas īpašs. Un režisoram un aktierim tam ir jāatrod attēlojuma veids.

Nav tādu likumu, kas noteiktu, kā būtu jāraksta scenārijs, taču tev jāapzinās, ka daudzi režisori un aktieri ārkārtīgi negatīvi reaģē uz minētā tipa detalizētajiem režijas norādījumiem. Ir tādi režisori un aktieri, kas nekavējoties izsvītro tavus potenciālos attēlošanas priekšlikumus. Režisors taču pats kopā ar aktieriem grib atrast savus izteiksmes līdzekļus. Tas taču neapšaubāmi ir viņu darbs — atrast

zemtekstus tavā tekstā un atainot tos uz ekrāna. Ja tu kā scenārists noņem viņiem šo darbu, tad galarezultāts — filma — var izrādīties zaudētāja. Visiem, kas iesaistīti filmas mākslinieciskajā procesā, jābūt iespējai par jaunu atklāt savu scenāriju un izskatīt tā iespējas. Protams, ka visas šīs negatīvās reakcijas daļēji nāk kā mantojums no teātra, kurā bieži valda ļoti liela taupība pret visdažādākajiem norādījumiem.

Un visbeidzot atšķirība starp runu un klusumu nav liela. Klusēšanas, tāpat kā mūzikas priekšrocība ir tā, ka tā ir relatīvi starptautiska.

Zemteksts

Netiešajā dialogā tiek ļoti daudz strādāts ar zemtekstu. Zemtekstam ir daudzi izskaidrojumi, lielākā daļa no tiem ir līdzvērtīgi. Īss uzskaitījums:

- Tas, ko var izlasīt starp rindām.
- Darbība un dialogs ir tikai “aisberga redzamā daļa”.
- Mēs “dzirdam” nodomus un jūtas starp vārdiem.
- Vārdi un klusums ir psiholoģiska šifra zīme.
- Nepateiktais var būt daudz svarīgāks par pateikto.
- Aiz katras replikas var slēpties vairākas kārtas saturs.

Un tā tālāk un tā joprojām...

Daudzās filmās nenoliedzami tieši zemteksts ir tas, kurš vada atsevišķu epizožu darbību un replikas. Cik svarīgs būs zemteksts tavā stāstā, tas ir tiešā veidā atkarīgs no tā, cik psiholoģiski bāzēti ir tavi varoņi.

Dialoga un zemteksta salīdzinājums: dialogs, tāpat kā darbība, šaudās uz priekšu un atpakaļ kā pingponga bumbiņas, reizēm šķībi un greizi, reizēm iracionāli un reizēm trāpīgi kā naglai uz galvas. Turpretī zemteksts ir kā boulinga bumba, kas ripinās uz priekšu zem pingponga galda, smagnēji un apzinoties mērķi.

Tev kā rakstniekam zemteksts — boulinga bumba — rada “zināmu kārtību haosā”, vismaz gadījumos, kad tu strādā ar psiholoģiski bāzētiem stāstiem “Kurš uzvarēs?”.

Diemžēl tas, ka katrai epizodei cauri vijas zemteksts, nav tik vienkārši. To ietekmē notikumu gaita, un tas ir mainīgs. Boulinga bumba var kaut vai epizodes vidū iegūt jaunu, uz mērķi vērstu virzienu. Tāpat kā istajā dzīvē, kad situācija tiek noklausīta, sajusta un tu pielāgojies jaunajai noskaņai. Visbiežāk — tīri intuitīvi.

Iedomājies, piemēram, repliku: “Es tevi mīlu.” Šiem trim vārdiem var būt ārkārtīgi daudz nozīmju — tas atkarīgs no situācijas. Un tomēr tu gandrīz vienmēr zini to tulkojumu. Vienmēr — sākot no tā, ka tavš mīļotais puisis/meitene grib, lai tu nomazgā traukus, un beidzot ar to, ka viņš/viņa grib, lai jūs nekavējoties kristu gultā un ķertos pie mīlēšanās.

Rakstot tev būtu jāzina, intuitīvi jājūt, ar kuru no visām tūkstoš nozīmēm tu strādā. Citādi būs gandrīz neiespējami rakstīt tālāk. Ja “Es tevi mīlu” nozīmē “Ej ellē!”, tad tas, bez šaubām, ietekmēs nākamo repliku. Atšķirībā no tā, ka “Es tevi mīlu” zemtekstā nozīmē: “Noskūpstī mani!”

Lielākajā daļā scenāriju es pirmkārt un galvenokārt “dodos” pa taisno pie zemteksta. Tas ir tramplīns uz sadzirdamajām replikām.

Ir scenāristi un dramaturgi, kas sākumā uzraksta plašu “zemteksta scenāriju”, kurā izskaidrojoši aprakstīti varoņu domu gājieni. Tikai pēc tam daļa no tā tiek pārcelta uz istā scenārija galīgo variantu. Tu vari izmēģināt šo metodi, lai varbūt vairāk apzinātos zemteksta nozīmi epizožu dramaturģiskajā attīstībā.

Un atkal — reti ir tā, ka tu pilnīgi apzināti strādā ar zemtekstu. Tas vienkārši sēž tevī un ietekmē gan attēlu, gan repliku.

Viens smieklīgs piemērs no “Ādama un Evas”, kurā publikai tiešā veidā tiek pasniegts zemteksts.

10. EPIZODE: INT. ĀDAMA/EVAS GUĻAMISTABA. VAKARS

Ādams, Eva, vasara

Eva guļ savā jaunās gultas pusē un lasa kādu interjera iekārtošanas žurnālu. Ādams guļ blakām un skatās uz Evu. Sekojošā dialoga laikā Ādama un Evas replikām ekrāna lejasdaļā mēs redzam tādas kā sub-

titru rindas.

ĀDAMS

Tu esi nogurusi? (TEKSTS: Nokniebsimies?)

EVA

Jā... (TEKSTS: Nē.)

ĀDAMS

Es varētu tevi pamasēt. (TEKSTS: Varbūt vēl pārdomāsi?)

EVA

Es gribēju palasīt. (TEKSTS: Es taču teicu: nē.)

ĀDAMS

Varbūt mums tomēr vajadzētu apskatīt to māju, kas pārdošanā?
(TEKSTS: Nu, tagad gribi?)

Eva noliek grāmatu un paskatās uz Ādamu.

EVA

Man likās, ka tev rindu mājas iedveš šausmas? (TEKSTS: Domā,
ka es uzķeršos?)

ĀDAMS

Kas zina, varbūt man šķitīs, ka dzīvot tādā mājā ir ļoti omulīgi.
(TEKSTS: Es jūtos tā, it kā jau pa pusei būtu iekšā.)

EVA

Jā, ja mums būs bērni, tad būtu ļoti labi dzīvot mājā. (TEKSTS:
Nu, bet tādā gadījumā — bez aizsarglīdzekļiem.)

Ādams klusē un skatās uz Evu.

ĀDAMS

(TEKSTS: Tā ir izspiešana.)

EVA

(TEKSTS: Tieši tā.)

Eva uzrāpjas uz Ādama un sāk viņu skūpstīt.

Un visbeidzot: mūsdienās ļoti daudz tiek runāts. Runa bieži vien ir darbības aizvietotāja — aizvien garāks stiepjas sprīdis starp runāšanu un darišanu. Šķiet, ka daļa no rietumnieciskās dzīves kvalitātes peldētu mutuļojošā vārdu jūrā. Šajā mūsdienīgajā vārdu straumē ir svarīgi dzirdēt, kas patiesībā tiek runāts. Kāds ir zemteksts. Un ir svarīgi to paturēt prātā gan reālajā dzīvē, gan filmas dialogā.

Daži filmas dialoga pamatlikumi

Dialoga pamatlikumi ir ļoti vienkārši:

- Kas ko saka un kam?
- Kādā veidā?
- Kāpēc?
- Un ar kādu rezultātu?

Četri jautājumi, kas labi izsaka dialoga dažādās kārtas. Un tomēr šo jautājumu uzdošana man nav tikai rutīna. Rakstīšanas procesa laikā tas var būt pagrūti, taču, ja iestrēgsi vai sāksi zaudēt satvērienu, šis var būt veids, kādā pārbaudīt savu dialogu un varoņus.

Kino pamatā ir attēls. Un tavam filmas dialogam vienmēr jāatrodas attiecībās ar to. Dzīvu dialogu veido repliku, attēla un scenogrāfijas mijiedarbība. Scenogrāfija un attēls paši par sevi izraisa dialogu. Piemēram, ja kāds piekļūst tuvāk — nonāk intimākās attiecībās ar kādu citu varoni —, tad replikas momentāni mainās. Vai arī, ja tu gribi ciešākus varoņa tuvplānus tieši tajā epizodē, tad nepieciešamas cita tipa replikas nekā kopplānos. Es personiski uzskatu, ka ir gandrīz neiespējami uzrakstīt dialogu, ja neiztēlojos ainas un katrā ziņā svarīgākos attēla risinājumus savu acu priekšā. Tieši ainu sakarā

es katru repliku sadalu atsevišķās daļās, lai atrastu iespējas, vai es ar kustību palīdzību, kas paslēpušās aiz replikām, varu rast jaunus izteiksmes līdzekļus dialogam.

Reizēm problēma ir ļoti konkrēta: vai varonis spēs izrunāt šo garo repliku dažu soļu laikā, ejot ārā pa durvīm? Scenārijos es bieži saskatu šāda tipa ar laiku saistītas problēmas. Pilnīgi skaidrs, ka scenārija rakstītājs nav redzējis konkrēto situāciju sev acu priekšā. Tas gan nepavisam nenozīmē, ka visam šim konkretizācijas darbam būtu jābūt ierakstītam scenārijā.

Ainas vai kadri, kurus esi iedomājies rakstīšanas procesā, nebūt nav pilnībā jāieraksta scenārijā. Taču tu vismaz pārzini iespēju, kādā šī epizode var tikt risināta, kā dialogs var tikt atspoguļots attēlā un ainās. Tas savukārt dod iespēju režisoram un aktierim būvēt epizodi. Domājams, ka aktieri un režisors ar operatora un vēl citu palīdzību nonāks pie jauniem risinājumiem, taču varbūt tomēr tu kā scenārists būsi atviegojis viņiem darbu.

Kā cilvēki runā?

Par spīti tam, ka cilvēki kļūst aizvien verbālāki, valoda tomēr atšķiras šķiru piederības, dzimtās vietas, vecuma, dzimuma un citu faktoru dēļ. Un, kaut arī es piederu pie verbālajiem sabiedrības locekļiem, bieži vien runājot man sanāk tādi kā puspaceikti jēdzieni. Es ātri lieku nojaust un labprāt atkārtojos, negaidīti ieturu īsas pauzes un varu ienirt patiešām nebeidzamos riņķveida spriedelējumos. Un šajos spriedelējumos es varu aizrunāt "kādam garām" un var notikt divaini pārpratumi. Tāda var izskatīties mana ikdienas saruna.

Kinodialogs bieži vien ir daudz ikdienišķāks saziņas veids nekā spilgta, detalizēta saruna, taču parasti tā ir daudz skopāka, efektīvāka un tiešāka nekā istā dialogā. Bez tam replikas ir īsākas un cenšas nebūt pārbāztas ar informāciju. Kinodialogs cenšas sasniegt intuitīvas tūlītējības ilūziju. Tas ļauj dialogam griezt pēkšņas, iracionālas un dzīvīgumu iedvesošas pīruetes. Šeit es atkal atsaukšos uz epizodi no "Hannas un viņas māsām", kurā satiekas Lī un Eliots. Noskaņa ir saspīlēta, viss vēl nav pateikts. No mūzikas iekārtas skan romantiska

mūzika:

Lī: Vai nav skaista?

Eliots: Jā, tas ir Bahs. Koncerts fa-molā. Viens no maniem mīļākajiem... Vai esi paspējusi palasīt Kamingsu?

Lī: Jā, viņš ir dievišķīgs. Daudzi no mana zobārsta pacientiem ir "mikstie". Visi higiēnisti strādājot cimdos, jo viņiem bail no AIDS.

Eliots: ...Tu izlasīji dzejoli 112. lappusē?

Šajā epizodē skaidri saskatāmas piruetes un pat tukšmucas runas piemēri, kas slēpj zemtekstu.

Taču ir arī stilizētākas dialoga formas, kuras neveidojas tikai no tīri dramaturģiskām situācijām — ir reflektējošākas un reizēm vairāk tāds kā domu atstāsts. Lūk, piemērs no "Ziemassvētku oratorijas", kurā mirusi Solveiga un dzīvais Ārons satiekas tumšā pagrabā.

Solveiga: Tev skaistas rokas, Āron.

Ārons: Solveiga... Kā tu mani šeit atradi?

Solveiga: Man ir plašāka esības perspektīva nekā tev.

Ārons: Es zināju, ka tu atnāksi. Bet kas man ticēs?

Solveiga: Ar to tev tagad būs jāsadzīvo.

Ārons: Kāpēc tu pazudi?

Solveiga: Tas jau bija tikai joka pēc. Man šķiet, ka ir tik skaisti visu redzēt. Reizēm vajag izkustēties no vietas...

Īsi par skaņu efektiem un kinomūziku

Lietus lāses, kas sitas pret rūti, ietekmē mīlas pāra dialogu. Arī plīstošo trauku troksnis no augšējo kaimiņu dzīvokļa atstāj iespaidu uz nelie-lo mīlas ainu, tāpat kaitinošā, sīcošā skaņa no tualetes.

Tev nav jāieraksta scenārijā vispārējie skaņas efekti. Ir citi ražošanas procesa dalībnieki, kas var labāk tikt ar to galā, piemēram, labi un pieredzējuši skaņu režisori. Taču ja — kā minētajā piemērā — tā ir efektu skaņa, kas kādā epizodē pastiprina noskaņu, tad, protams, — tā

jāuzraksta.

Visbiežāk pietiek ar nelieliem mājieniem. Liktenīgu noskaņu visai viegli var radīt ar vēja palīdzību.

Skaņas efekti var arī iepazīstināt ar vidi, varoņiem utt. Līsas Olīnas īsfilmā "Neviens tā kā tu" tika aiztaupīta vesela ievirzoša epizode — viena vienīga skaņas efekta ierakstīšanas dēļ. Galvenais varonis — vecais vīrs — staigā pa savu vientuļo dzīvokli, aizkari ir aizvilkti. Dzirdams, kā ārpusē alu sadzērušies jaunieši spārda alus skārdeni, tas atbalsojas starp blokmājām. Ar šo vienkāršo skaņas ainu publika bez iepazīstinājošiem eksterjera kadriem saprot, kāda ir apkārtējā vide.

Pat šeit tu strādā vai nu ar, vai pret šabloniem. Pa asfaltu ripojošas alus skārdenes skaņa veido asociācijas ar bramanību tuksneša vidū. Kinomūzika ir daļa no skaņas tēla, kas var darboties vai nu kā efekts, vai kā patstāvīga māksla. Piemēram, leģendām apvītajā "Easy Rider" (1969) daudzas epizodes ir tikai veselās virknes labi pazīstamu rok-dziesmu ilustrācijas. Kinomūzikas galvenā funkcija tomēr ir stiprināt epizodes noskaņu. Arī kāds vadošs motīvs var modināt specifiskas asociācijas saistībā ar parādībām un varoņiem. Tēma var būt saistīta, piemēram, ar slepkavu. Tiklīdz publika izdzird mūzikas tēmu, tā "sajūt" slepkavas klātbūtni, kaut arī tas/tā, iespējams, nemaz neatrodas tuvumā. Tādējādi mūzika var "efektivizēt" stāstījumu.

Kinomūzikas simboliskais spēks var būt stiprs. Filmā "Ziemassvētku oratorija" Baha mūzika kļūst gan par Solveigas dzīvības spēka, gan arī par nāves un klusuma simbolu. Kad beigu epizodē mūzika augšāmceļas, tad vismaz ir bijis domāts, ka tā būs dzīvību apliecinājošs gaviļu sauciens. Mūzika kļūst par pēdējo pierādījumu, ka, par spīti visam, dzīve ir dzīvošanas vērtā.

Tu kā scenārists vari sniegt skaidras un precīzas norādes par mūziku, padarīt mūziku par istenu filmas inscenēšanas daļu. Taču tas prasa lielas zināšanas kā par kino, tā mūziku. Personiski man nav nekādu dziļāku zināšanu par mūziku. Tāpēc es scenārijā lieku priekšā vispārīgākos vārdos izteiktus priekšlikumus: kāda tipa mūzikai tai vajadzētu būt, un, ja iespējams, atsaucos uz kādu jau eksistējošu mūziku.

Tā tad es mēdzu to atstāt to cilvēku ziņā, kuri labāk par mani var radīt to unikālo mūziku, kas nepieciešama tieši šai specifiskajai filmai. Ar scenāriju es tikai varu iedvesmot režisoru, iespējams, komponistu un citus, lai viņi izdarītu labāko, uz ko viņi ir spējīgi.

Meklējam akmens plātnes dūnu vieglumā

Sākumā ir VĪZIJA. Saturā un apjomā tā var būt jebkas.

Taču tai vienmēr ir spēcīga emocionāla nokrāsa un vizuāls skanējums un tonis.

Tā var būt haotiska kņada vai sūnu mīkstuma klusums.

Tā ir acumirkļa ēna vai paaudžu mantojums.

Es zinu, ka šai VĪZIJAI negribas būt vienai pašai mūsu pasaulē.

Es labprāt uzceļu tai māju, ciemu, metropoli, pasauli, Visumu.

Taču bieži man trūkst istā āmura vai zāģa vai arī manā rīcībā ir tikai saliektas naglas vai skrūves ar nepareizām galvām.

Tādā gadījumā es saucu kādu Lidzcilvēku par celtniekmeistaru, pilsētas plānotāju un arhitektu.

Manai VĪZIJAI nav jāmirdz kā zvaigznei Senāta laukuma Ziemassvētku eglītes galotnē.

Lai stāvētu ar taisnu muguru, tai nav nepieciešams titāna skelets.

Kaut arī to neietekmē gravitācija vai centrālās spēks, tai apkārt vajadzīga kustība un sajūtas, gaisma un nojausmas — tā varētu dzīvot.

Es negribu iespiest VĪZIJU kaut kādā cunftē vai arodbiedrībā, ar pirkstu likumu grāmatā. Es lūdzu, ubagoju, pārku, izmānu morāles kodeksu.

Lai to dabūtu, es esmu gatavs atkal un atkal uzkāpt Sinājas kalnā.

Man jājūt akmens plātņu smagums, lai es būtu drošs par to, ka vējš nepaņems mani tā, ka cietzeme zudīs zem kājām.

“Tev nebūs citu dievu godāt kā vien mani.” Es esmu aklš pret šo tekstu.

Savu dzīves gadu laikā es esmu skrāpējis, cirtis, slīpējis to nost.

“Tev nebūs nepatīsi liecināt pret savu Tēvu un Māti, lai tev

turpmāk klātos labi un tu ilgi dzīvotu savā zemē." Šo tekstu es zinu no galvas.

Mani uzcītīgie pirkstu gali pazīst katru iegravējuma izliekumu un bedrīti.

Un es ticu kutelīgās sajūtas mācībai: bijība, cieņa ved pie pašāvības, pašāvība, uzticība ved pie brīvības.

"Tev nebūs zagst." Bet man vajag.

Piedod man, taču es nevaru noturēties, nenomainījis vismaz cenu zīmītes.

"Tev nebūs nokaut." Es nevaru gūt nekādu iekšēju mieru, ja es nevaru izmantot Nepieciešamību kā triecienu.

"Tev nebūs pārkāpt laulību."

Es esmu gatavs cīnīties par tiesībām upurēt jēru, žurku vai ziloni savas VĪZIJAS dēļ. Man nav bail atzīt sevi panteistu.

"Tev nebūs velti lietāt sava Līdzcilvēka vārdu — tas, kas to velti lietās, neaizies nesodīts."

Mans sods ir tas, ka akmens plātnes ir tik smagas, ka es pārstiepu savus kakla muskuļus un manas smadzenes paliek bez svaigām skābekļa pilnām asinīm vai ka plātnes ir tik trauslas, ka tās pārvēršas akmens putekļos no mana pieskāriena.

Tad es stāvu vientuļš, un tāds es negribu būt, jo tad visa mana enerģija aiziet, lai uzturētu ķermeņa siltumu 36 grādos pēc Celsija.

"Dārgumu gals" Helsinkos,
KLÄSS OLSONS, (Claes Olsson),
"Kinoproduction" producentis

9. No prozas līdz filmai

"Esat laipni lūgti kinematografēt, cik vien gribat no manas dramaturģijas.

DRAUDZĪBĀ — AUGUSTS STRINDBERGS

"Tolaik, kad kino apmierinājās ar sekošanu manu romānu un noveļu tekstiem, es biju priecīga par ekranizēšanām. Tās šķita kā ilustrāciju sērijas. Dzīvas un skaistas, un nekā cita jau es neprasīju. Taču nu, kad redzu, ka Jūs (Moris Stiller — Mauritz Stiller) uzskatāt, ka grāmatai jākalpo tik vien kā par iedvesmas avotu un ka materiāls jāpārkausē līdz kaut kam pavisam jaunam — tikai priekš kino radītam, tad man godīgi un noteikti no savas puses jāsaka, ka es vairs ilgāk tajā nevaru ņemt dalību...

Es biju domājusi, ka pārmaiņas un svešādie pielikumi "Dzimtas muižā" bija kāda nelaimīga sagadišanās, uz kuru piespieda rēķināšanās ar ārzemēm, un es biju domājusi, ka lielās izmaiņas "Gesta Berlingā" spieda īsināšanas vajadzība, bet nu, tagad, kad Jūs uzskatāt, ka filma prasa, lai tēma šādā veidā tiek mainīta, tad es vairs negribu Jūs laist klāt pie savām grāmatām.

Es saprotu, ka Jūs ar savām lielajām spējām mēģināt kino padarīt par kaut ko māksliniecisku, par jaunu mākslas veidu, kā mūziku acīm, ja es varu tā izteikties, bet priekš tam tak pilnīgi droši būs labāk; ja kino teksti tiks komponēti tieši filmai jau no paša sākuma. Tad Jums būs Jūsu brīvība. Taču, kas attiecas uz vecām, pazīstamām grāmatām, es uzskatu, ka pirmais jau iemītais ceļš ir bijis tas pareizais.

Kas nu uz manām grāmatām attiecas, tad tās, kas priekš kino apstrādāšanas derīgas izrādījušās, jau izmantotas, bet es vēlētos lietas labā, jo esmu kino draugs, kā jūs zināt, ja jūs patiešām pārdomātu, vai mans uzskats nav pareizais šajā sakarā: attiecībā pret gatavu un

nobeigtu dzejojumu kino būtu jāapmierinās, pārtopot par bagātīgu un dzīvīgu ilustrāciju, pašu to nepārradot par jaunu, pašu to negribot pataisīt par jaunu. Turpat pie tā es, zināms, domāju, ka kino būtu jācenšas nostāties pašam uz savām kājām, atsavināties no vārda un strādāt vienīgi pašam ar saviem līdzekļiem, bet tad tam vajaga teksta, uz kura būvēties.

Visu šo notikumu sakarā es nevaru atstāt devumu priekš kino uz citiem noteikumiem.”

SELMA LÄGERLĒFA, 1924

Iesākumā bija vārds...

Kas notiek kā labā, tā sliktā nozīmē, kad proza jāsakoncentrē uz ekrāna un jāieliek noteiktā laika rāmī? Kādā veidā var notikt aizraujoša atšķirīgu mākslas veidu tikšanās? Kā lai tu tiec uz priekšu, paliekot uzticīgs romānam, novelei, dzejolim utt? Ko nozīmē — būt uzticīgam? Ko ietver rakstītā vārda pārveidošana kinovalodā? Kādi ceļi ejami, lai tīri tehniski pārveidotu prozu scenārijā?

Grūti sniegt pamācības par prozas pielāgošanu kino — drīzāk aprakstīšu dažas pārdomas, kas veidojušās kā uz manis paša, tā uz citu pieredzes bāzes.

Selmas Lāgerlēfas vēstule norāda uz, kā tiek uzskatīts, mūžīgu konfliktu: vai nu pārsvarā palikt pie teksta un sekot līdzī kādam romānam, vai arī uzskatīt literāro oriģināltekstu par izejmateriālu filmam.

Augusts Strindbergs pret kinomākslu izturējās pozitīvi. Bez tam viņš to uzskatīja par demokrātisku. Principā visas vietas ir vienādi labas. Visi maksā vienu cenu, un nekāda garderobes nauda netiek pieprasīta.

1911. gadā Strindbergs saņēma lūgumu atļaut “kinematografēt” dažas no viņa lugām. Lūdzu! — viņš teica. Varbūt viņš to redzēja galvenokārt kā sabiedriskās attiecības Intīmā teātra uzvedumiem.

“Jūlijas jaunkundzi” un “Tēvu” filmēja Anna Hofmane Udgrēna (*Anna Hoffman Uddgren*). Udgrēnu pāris kopīgi rakstīja scenāriju, un

Strindbergs sekoja līdzīgi lugu pārlikšanai kustīgās bildēs. Cita starpā, kā stāsta, atsevišķas daļas tika "iznestas" ārā no teātra salona — īstā vidē.

Anna Hofmane Udgrēna "Jūlijas jaunkundzes" uzņemšanas laikā sniegtajā intervijā apgalvoja, ka Strindberga plānos esot ietilpusi kinoscenārija uzrakstīšana. Patiesība vai ne, bet Augusts Strindbergs gadu vēlāk nomira. Žēl, jo, ja viņš būtu pilnveidojis savu karjeru, kļūstot vēl arī par kinorakstnieku, tad... varbūt jau pirms daudziem gadiem šis amats būtu ieguvis augstu statusu.

1912. gada 19. janvārī filmai "Jūlijas jaunkundze" bija pirmizrāde. Diemžēl par publikas miluli tā nekļuva, taču tas uzskatāms par drosmīgu mēģinājumu. Un Strindberga drāma "Jūlijas jaunkundze" droši dzīvos tālāk uz priekšu arī 21. gadsimtā.

Selma Lāgerlēfa nebūt nebija zvērināta kino naidniece. Viņas sadarbība ar Viktoru Šēstrēmu (*Victor Sjöström*) veidojās nevainojami. Taču Šēstrēms drīzāk bija stāstošs epīķis, kamēr Moriss Stillers kā kinematogrāfists vēlējās lielāku brīvību. Stilleru neinteresēja tieša romāna pārlikšana uz ekrāna. Viņu interesēja romāna materiāls, tēli un ap tiem notiekošais, un šis dzinulis izrādījās stiprāks nekā respekta paturēšana pret Selmu Lāgerlēfu.

Daudzi pret to bija kritiski noskaņoti. Rakstītajam vārdam piemita lielāka vērtība nekā modernajam (un tautiskajam) kino, un tā tas ir arī šodien. Un Moriss Stillers jau arī nebija nekāds izcilais taktiķis. Cita starpā, Selmai Lāgerlēfai tika piedāvāts akceptēt "Gestas Berlinga sāgas" scenāriju, taču, uzņemot filmu, Stillers nepieturējās pie scenārija. Viņš apvienoja varoņus un situācijas, pārbāzēja tās, liekot uzsvaru uz vizuālo attēlu, padarīja dramatiskākas, un tā tālāk. To nu tiešām Selma Lāgerlēfa nevarēja izprast. Iespējams, viņa būtu pieņēmusi visu nedaudz saīsinātu, taču ne vairāk.

Par spīti iebildumiem pret Stillera "brīvdomību", daudziem imponēja viņa kinematogrāfiskais spēks un bagātīgā fantāzija. Taču konflikts bija un palika kā toreiz, tā tagad. Selma Lāgerlēfa būtu bijusi vairāk vai mazāk apmierināta, ja filmas būtu dzīvīga un skaista ilustrāciju sērija grāmatām. Stilleram romāni bija tikai iedvesmas avots.

Atšķirības starp prozu un kino

Prozas un kino valodas ir atšķirīgas, daļēji atšķiras arī to publika, un tās tiek ražotas dažādās sistēmās.

Romāns piedzima stabilā buržuāziski pilsoniskā pasaulē, kamēr kino nāca pārmaiņu laikmetā, kurā kolektīvie spēki atradās kustībā un ar kinoekrānu palīdzību bija iespējams aizsniegties līdz masām. Lielā publika juta saderību ar kino. Un Strindbergs, tāpat kā Majakovskis, uzskatīja, ka tas varētu izveidoties par jaunu ieroci mākslinieku rokās. Taču kino ar savu publikas masu bija izdevīgs arī spekulācijām.

Kādas gan ir izšķirīgās atšķirības?

Lasošai publikai ir laiks pārdomām. Grāmatu var nolikt malā, var pārdomāt un var radīt pats savus vizuālos tēlus. Fantāzija ir pilnīgi brīva. Piemēram, lasītājs var radīt pats sevis izdomātas sejas un vidi. Lēni un pamatojot lasītājs var šķirt rakstīto vārdu uz priekšu un atpakaļ.

Kino ir ārkārtīgi konkrēts un tiek stāstīts pirmkārt un galvenokārt ar attēlu palīdzību. Tāds sākums kā neliela izmaiņa apgaismojumā var pastiprināt noskaņu telpā, tāpat kā viens vārds romānā. Kino, tāpat kā prozā, ir vesela virkne tehnisku konvenciju, kas reizēm saspēlējas, taču visbiežāk ir nepieciešami pilnīgi atšķirīgi izteiksmes līdzekļi. Romāns ir jāpārtulko jaunā — kino valodā. No vienas puses, scenārijs būtu jāuzskata par oriģināldarbu, kas radīts tieši kino vajadzībām. Tam nebūtu jābūt tiešām literārām ambīcijām. Autora ausis tas var izklausīties provokatīvi, taču tas ievieš zināmu skaidrību.

Grāmata ir grāmata, scenārijs ir scenārijs, filma ir filma...

Grāmata visbiežāk iesākas ar kaut ko, kas reiz noticis, kaut arī notikušais notiktu nākotnē. Tas ir, parasti romāns ir atstāstošs, kamēr filma atrāda tagadni.

Daļa no "tulkošanas darba" ir romāna stāstījuma pārveidošana tiešākā veidā.

Bez tam romāns bieži notiek "kāda galvā" — stāsts tiek stāstīts

caur domu pasauli. Scenārista uzdevums ir cik vien iespējams radīt tiešu rīcību un, piemēram, dialogam vai iekšējam monologam radīt uz attēla balstītus atveidojumus, respektīvi, pārvērst vārdus fiziskās darbības un attēlos.

Romāna varonim var izsekot pa viņa iekšējās domas ceļiem. Lielāka apjoma iekšēji monologi, kuros tiek atstāstītas situācijas un tikšanās ar citiem cilvēkiem. Reizēm izšķirīga tikšanās var būt atainota ar pāris vārdiem, kuri tīri literāri var būt izstrādāti līdz pilnībai. Taču kino šī izšķirīgā tikšanās jāataino konkrēti. Varoņiem jādod kāda vide, konkrēta situācija un, iespējams, replikas.

Domājoša romāna figūra bieži jāpārveido par runājošu personāžu, jo filmā varoņa ārējā klusēšana var būt ļoti asi izjūtama. Filmā tas būs cilvēks, kuram pietrūkst dzīvīgas komunikācijas ar citiem, par ko, iespējams, romānā nebūt nerodas tāds iespaids. Tieši otrādi — tur varonis “runā vienā laidā”, taču varbūt nevis ar citām romāna personām, bet gan ar tevi — lasītāju. Un viņš/viņa nepavisam nešķiet esam vientuļais vilks. Neaizmirsti, ka filmā varens spēks var būt klusums.

Ļoti liela nozīme kino ir laikam. Daudzus tas var ļoti aizkaitināt, taču es uzskatu, ka saīsināšana ir izaicinājums. Viss ir jāizstāsta ļoti skopā laika ierobežojumā. Apmēram vienas stundas un četrdesmit piecu minūšu vai divu stundu laikā jāataino pilnīgi jauna pasaule, varbūt pat dzīve. Tev vienkārši jāizslēdz, vai jāsaspiež situācijas, varoņi utt., lai varētu noturēt filmas formu. Šis izaicinošais ierobežojums prozai galīgi nepiemīt. Vide filmai nozīmē ļoti daudz, katrā ziņā tā tur ir — vai tu to gribi, vai ne. Romānā vide nav nekas tāds, kas obligāti būtu jāapraksta. Taču arī prozā varoņus var radīt vide, ainava, tikai šīm sastāvdaļām nav visu laiku jābūt blakus, un tām nav jābūt kopējā iespaids sastāvdaļām.

Filmā viss kļūst tik ārkārtīgi konkrēts. Katra izvēle — kā vides, tā rekvizītu un apģērba. Katrā kadrā tie iekrāso publikas pārdzīvojumu. Prozai absolūti nav nepieciešama šī paralelitate.

Filmā vide ir varoņu darbības un reakciju sastāvdaļa. Pat varoņu iekšējā kustība tiek veikta, attiecinot to pret apkārtējo vidi. Ar vides

palīdzību filma rada veselu dvēseles ainavu. Piemēram, gadalaika izvēle var papildināt iekšēju pārdzīvojumu. Cilvēks atkailinātā rudens ainavā uzreiz izraisa publikas asociācijas zināmā virzienā. Tas atkal ir būvēts uz konvenciju pamatiem, kurus tu, protams, vari lauzt. Filma, kurā mēs no slapjdraņķa ziemā pārejam uz dzīvībā starojošu pavasari, automātiski iegūs konsekvences pret kopumu. Tā iznesīs priekšplānā tēmu un attīstību. Dažāda kino vide ir arī žigli komentāri par iekšējiem un ārējiem notikumiem.

Lai attēlotu vidi, romānā var būt nepieciešamas vairākas lapas. Kino radīt saistību starp cilvēku un vidi var sekundes laikā.

Filmā viens kadrs it kā atslēdz nākamo. Prozā garas iekšējas pārdomas var pārtraukt attēlu ritējumu, un filmā tas atkal jāpārtulko vizuālā valodā.

Liela atšķirība starp prozu un kino ir to ražošanas un izplatīšanas attiecībās. Arī tad, ja savā komerciālismā abi mediji jau sāk lidzināties viens otram.

Prozu salīdzinājumā ar kino ir relatīvi lēti ražot. Rakstniekam tikai jābūt kontaktā ar savu redaktoru un varbūt vēl dažām personām. Kinoindustrijā aina ir ievērojami sašķeltāka. Kino finansēšanas sistēma ir ievērojami komplicētāka nekā prozas. Pirms filma var kļūt par realitāti, savu vārdu grib bilst daudzi. Lielākajai daļai filmu nepieciešami vairāki finansētāji, kuriem, saprotams, ir vēlme izteikt savus viedokļus scenārija sakarā. Bieži vien šie procesi izvēršas ilgi un gari stiepti, un tajos daiļliterāras rakstnieks bieži jūtas aizskarts un nesa-prasts. Viedokļi uzbrūk no visām pusēm. Tie var būt ļoti krasi un nereti pilnīgi "nemākslinieciski". Jau iesākuma stadijā tiek diskutēts par tādiem komerciāliem faktoriem kā filmas mērķauditorija. Prozas pasaulē šādi viedokļi var būt diezgan sveši.

Bez tam katra atsevišķa rakstnieka vārda pārlasišana stipri atšķiras no daudzu kinematogrāfistu vairāk uz intrigu bāzēto spriešanas veidu. Tas vien jau var izrādīties ārkārtīgi provocējoši.

Tātad abu atšķirīgo pasaulu sadursme var būt ļoti liela. Daudzi daiļliterāras rakstnieki ir paziņojuši, ka vairs nekad negrib nonākt nekādā kontaktā ar kino "kliķi" un ka kinošņiki to vien darot, kā para-

zītējot uz daiļliteratūras rakstnieku rēķina! Un tomēr atkal un atkal sadarbība notiek. Skaidrs, ka atkarība tomēr ir abpusēja.

Cik brīvam tev būtu jābūt? Cik brīvs tu drīksti būt?

Kāpēc lai daiļliteratūra pārtaptu filmā? Vai tas ir tikai tāpēc, ka scenāristiem un režisoriem pietrūkst fantāzijas, lai tie radītu paši savus stāstus? Vai tiešām viņiem vajag grāmatu priekšā kaut ko pārtaisīt, pamatu, ko deformēt un padarīt par savu?

Daļēji tā ir taisnība. Zināmā mērā vēlēšanās pārveidot daiļliteratūru filmā ir "trūkuma sindroms". Kino nolūkiem vispār ir grūti atrast derīgus stāstus. Bez tam daudzi kinoscenāristi nav nekādi izcilie "stāstu dzemdētāji". Taču viņi var būt fantastiski kino radītāji. Un ar to pilnīgi pietiek, un tā ir pietiekami liela māka, ko apgūt.

Fakts, ka kāds ekranizējums notiek tikai tāpēc, ka režisoram vai producentam trūkst pietiekami laba cita materiāla, protams, ir bīstams. Vienmēr pamatā ir jābūt patiesai vēlmei izstāstīt tieši šo attiecīgo stāstu.

Tev kā scenāristam romānā vienmēr jāatrod savs romāns. Tev ir jāizdara apzinātas, patstāvīgas izvēles. Atceries, ka daudzas un dažādas filmas var tikt radītas, ņemot par pamatu vienu un to pašu romānu, tāpat kā no vienas lugas iespējams izveidot ārkārtīgi daudz uzvedumu atkarībā no to tulkojuma un dažādām aktieru, scenogrāfijas, horeogrāfijas u.c. kombinācijām.

Arī romānu tu vari apstrādāt pilnīgi dažādos veidos. Un patiesībā tu nemaz nevari būt līdz galam uzticīgs šim romānam, jo tad tev būtu jāuztaisa tikpat daudz filmu, cik romānam lasītāju. Katram galvā taču ir sava filma. Un arī tev — tavējā, kuru tu gribi pasniegt tālāk.

Un grāmata ir grāmata, scenārijs ir scenārijs un filma ir filma...

Saprotams, ka tev ļoti rūpīgi jāpārrunā tavs romāna tulkojums ar tā sarakstītāju. Sarunai būtu jāsākas jau tad, kad tiek uzņemti pirmie kontakti ar autortiesībām. Vislabākais, protams, ja var izveidoties kaut kāda veida sadarbība, kurā oriģināla sarakstītājs var būt līdzdalīgs — piemēram, kļūstot par tādu kā secības pieturpunktu vai varbūt par

gadījuma rakstura ideju izraisītāju. Daudzreiz vispār neizveidojas nekāda sadarbība — daudzu dažādu iemeslu dēļ. Sākot no tā, ka oriģināla rakstnieks nevēlas “atgriezties” pie tā, kas uzrakstīts jau sen. Vai — ka scenārists patiešām grib strādāt pats. Beidzot ar to, ka distance starp filmu un literatūru var šķist ļoti ļoti liela. Bet ir arī sajūtu izraisīti iemesli. Jērans Tunstrēms reiz cita starpā sacīja, ka ir ļoti grūti izsvītrot vairākas lapas skaisti uzrakstītu rindu un samazināt, un pārtaisīt tās par vienu nelielu žestu. Kas kino ir ļoti iespējams. Piemēram, “Ziemassvētku oratorijā” tika izsvītrotā Sidnera atveseļošanās psihiatriskajā slimnīcā un nomainīta pret ainu, kurā viņš pastiepas pret sauli un smaida. Publika saprot, ka Sidners atkal sāk ticēt dzīvei, ka viņš sāk atspirgt. Rakstnieks Jērans Tunstrēms pieņēma to, ka šādi svītrojumi ir nepieciešami, taču tas vienalga vārdus mīlošam cilvēkam ir pārbaudījums.

Cik lielu brīvību var atļauties scenārists?

Jāsāk ar to, ka daiļliteratūras rakstniekam vienmēr ir tiesības izlemt, vai darbu drīkst pārstrādāt. Ja tu kā scenārists atrodi kādu romānu, kuru gribi pārvērst filmā, tad vispirms jānoskaidro par tiesībām ar to rīkoties un cik vien sīki iespējams jāuzzina, kā tu drīksti izmantot materiālu. Ir liela priekšrocība iegūt izvēles brīvību jeb tā saucamās pirmās rokas tiesības uz cik vien iespējams garāku laika periodu, tā, lai tu patiešām varētu paspēt apstrādāt materiālu un, galvenais, izsūtīt to citiem — filmu ekspertiem, producentiem u.c. Lielākā daļa rakstnieku saprot, ka prozas pārvēršana kino var nozīmēt lielas izmaiņas tajā. Taču lielākajai daļai apziņa, ka viņu “bērns” varētu kļūt pilnīgi neatpazīstams, izraisa nemieru.

Apstrādājot romānu, darbam, pēc autortiesību likuma, ir jāpatur “savs individuālais domu saturs tādā veidolā, kādu tam devis tā oriģinālais autors”. Maigi izsakoties, — visai sarežģīts definējums.

Tu kā apstrādātājs vari iegūt autortiesības uz darbu tā jaunajā veidolā, tas ir, tavs kinoscenārijs arī ir autortiesību likuma aizsargāts (pēc pirmās autortiesību daļas 14. paragrāfa). Tātad abas tiesības var

atrsties viena otrai līdzās. Taču tu kā apstrādātājs “starplaikā nedrīksti būt noteicējs pār šo apstrādāto darbu strīdā pret oriģināldarba autoru”. Un priekšnoteikums jaunā darba aizsardzībai ir šāds: pārvērtība ir “individuālas garīgas radošas darbības” rezultāts. Uh, šitas nu gan nebija vienkārši!

Savukārt pret vairāk nekā septiņdesmit gadu veciem darbiem tava brīvība var būt diezgan liela. Taču tu nedrīksti tīri juridiski “apvainot garīgās kultūras intereses”. Jautājums ir tikai: ko tās ietver?

Ir viegli pateikt, ka nedrīkst izmainīt romāna pamatmorāli. Problēma taču tā, ka romānu var lasīt tik daudz un dažādos veidos. Protams, ka tu nevari no humānistiska stāsta taisīt fašistisku. Taču reti gadās tik atšķirīgi viena romāna tulkojumi.

Kā tiek šķetināti sarežģītāki autortiesību murskuļi?

Tīri juridiski tiek runāts par “iekšējo un ārējo formu”. Un atkal jau sarežģīti teju vai robežojas ar matu skaldišanu. Piemēram, Donalds Daks savā ārējā oriģinālveidolā ir pilnīgi aizsargāts pret plagiātu. Bet modernais — Arne Daks (zviedru komiksu personāžs, kurš izveidots, iedvesmojoties no Donalds Daka tēla. — *Tulk. piez.*) — vai viņš ir pietiekami līdzīgs oriģinālam vai atšķirīgs no tā? Ārēji nenoliedzami ir zināmas līdzības. Bet tomēr...?

Vismaz iekšēji Arne ir ļoti atšķirīgs, cita starpā, viņš mīl krietni iedzert un ir nelabojams brunču mednieks. Taču vai iekšējā forma pietiekami atšķiras no Donalds iekšējās? Es neapskaužu juristus, kuriem jāieņem nostāja šādos “Arnes Daku jautājumos”.

Lai jautājumu padarītu vēl komplicētāku, jāteic, ka pamatidejas nevar tikt aizsargātas. Piemēram, tev ir ideja uzrakstīt scenāriju par prostitūtas grūto dzīvi. Konkurējošam scenāristam ir tāda pati ideja. Nelaimīgā kārtā, par šādu lietu nevar tiesāties. Tā pat var būt vēl oriģinālāka ideja. Piemēram, kāds baznīcas koris sāk mēģināt vienu, tam pārāk grūtu dziesmu. Piemērs atrodams gan “Manā lielajā resnajā tēvā”, gan “Ziemassvētku oratorijā”.

Ja gribi uzzināt vēl kaut ko sīkāk par autortiesību jautājumiem, izlasi Henrija Ulsona (*Henry Olsson*) grāmatu par autortiesībām.

Par spīti konfliktiem, kas var rasties, abu mākslas veidu tikšanās ir ļoti aizraujoša. Un pagaidām vēl ne kino, ne arī citi attēla mediji nav "uzvarējuši" prozu.

Cik lielā mērā filma ir saistīta ar savu oriģināltekstu? Īsi sakot, gadījumi atšķiras. Un dažādu iemeslu dēļ. Vienu daļu romānu nepieciešams pamatīgi pārveidot, lai tos izstāstītu filmas veidā. Tas var būt, piemēram, viens garš monologs, kurš jākonkretizē situācijās. Ja romānam, tāpat kā tā rakstniekam, ir augsts statuss, tas nelaimīgā kārtā var ierobežot "brīvību". Tas var kļūt atkarīgs un pārtapt "ilustrācijā". Sprototams, ka tu nevari atļauties pārāk lielu brīvību pret labi pazīstamu literāru oriģinālu. Taču, par spīti tam, ka, piemēram, filmā "Ziemassvētku oratorija" izlaistas lielas romāna daļas, daudzi esot jutuši, ka "bijis tieši kā romānā". Filma deva ilūziju par veselumu, kaut arī vismaz puse no romāna nebija tajā iekļauta. Protams, ka vienai daļai skatītāju trūka kaut kā, kas bija svarīgs tieši viņiem. Taču tādi ir noteikumi, ja tu pārstrādā romānu. Visiem pa prātam nekad neizdarīsi.

Panākumu apvīta romāna ekranizēšana var būt grūta, taču tas var arī pilnīgi par brīvu dot projektam kvalitātes zīmogu, ko savukārt var izmantot lietvedība.

Viena daļa apgalvo, ka "slikts romāns" ir priekšrocība, cita starpā, tāpēc, ka tas neeksistē cilvēku vispārējā apziņā. Es nezinu. Puskoka romāni neapšaubāmi var kļūt par lieliskām filmām, taču tas nav nekas tāds, ko es gribētu rekomendēt. Pat ja ideja ir laba, var būt grūti tikt vaļā no slikti iezīmētiem varoņiem un šabloniskajām situācijām. Tas būs kā ar klīsteri pielīmēts, lai cik pēc tam scenārijs tiktu "mazgāts".

Kā var apstrādāt romānu?

Principā process ir tāds pats kā jebkura kinoscenārija gadījumā. Tev jānoformulē savs stāsta tulkojums, sava projekta prezentācija. Tu nevari iet nekādu "parastu" ceļu, lai apmierinātu lielāko daļu lasītāju. Tev kā patstāvīgam māksliniekam jārada jauns darbs, kurš ir personiski tevis paša iekrāsots. Protams, ka tādā gadījumā tu nevari būt "burta kalps" — pārāk uzticīgs oriģinālajam darbam. Tas būs

patstāvīgs darbs, un tikai tāds tas var kļūt par kaut ko atcerēšanās vērtu, kā, piemēram, Billes Augusta (*Bille August*) "Pelle iekarotājs" (1987) vai Lases Halstrēma "Mana dzīve kā sunim" (1985).

Balstoties uz noteiktu tulkojumu, romāns tiks koncentrēts uz ekrāna un ielikts noteiktā laika rāmī. Ierobežojums un izaicinājums. Šis process no prozas līdz filmai var pārvērst romāna varoņa izveidošanos. Vairāki varoņi var ietilpināties vienā. Vairāki dialogi var apvienoties vienā. Ar kinostāstniecības komponentiem tev jāsaista situācijas, laiks un telpa. Vārdiem jāklūst par kameras leņķiem, dekorācijām, gaismām, skaņām, mūziku utt. Iespējams, ka tev jārada klāt arī kas jauns, lai tulkojums labāk darbotos. Reizēm tas var būt saistībā ar to varoņu un notikumu izvēršanu, kuri romānā tiek tikai īsi pieminēti. Viens palīgtekums filmā var izvērsties par veselu epizodi.

Eivinda Jonsona romāna "Šeit, lūk, ir tava dzīve" dramatisējumā, ko taisīju Norbotenas teātrim, es izcēlu tieši tādu nelielu detaļu. Tas ir kāds otrā plāna personāžs, kurš šaubās par "to smaguma likumu". Ņemot to par pamatu, tika radītas veselās epizodes, kurās ir runa par ticību, māņticību — nākotnei un cilvēkam. Rakstnieks Eivinds Jonsons to uzrakstīja, taču viņam tas bija tikai viens no visiem otrā plāna notikumiem. Jans Troels savā ekranizējumā izcēla citas romāna daļas. Tomēr abos apstrādājumos var būt tā pati pamattēma — jaunā Olofa sasalusī identitāte, taču dažādos veidos.

Ņemot par pamatu noteiktu ideju par apstrādi, tev jāizdara zināms skaits apzinātu izvēļu. Un tomēr tev romānā jāskatās arī uz to, kas šķiet atrodami "ārpus" tavas idejas. Situācijas, varoņi, domas un citas lietas, iespējams, var tikt integrētas vai pārveidotas tā, lai iederētos tavā veselumā. Tas var piešķirt tavam tulkojumam pilnīgi jaunas dimensijas. Pārāk vienkārši būtu ņemt tikai tās situācijas, kuras tieši virza darbību uz priekšu. Mēģini saglabāt visu romāna krāsu spektru.

Visbiežāk starp romāna publicēšanas brīdi un tā pārtapšanu filmā paiet vairāki gadi. Labākajā gadījumā tie var būt divi—trīs. Taču reizēm ir runa par gadu desmitiem. Arī tas ietekmē scenārija un filmas tapšanu. Morālas dabas jautājumi un varoņu izveide jāpiemēro savam

laikam. Bez tam scenārija autors neglābjami ir sava laika sastāvdaļa, un tas ietekmē pārlikumu gan formas, gan satura ziņā. Tieši tāpat, kā teātra luga, kura visu laiku jātulko no jauna.

Šis laika faktors var pavērt uz romānu jaunus, aizraujošus skatpunktus. Romāns var būt darbojies citā vēsturiskā realitātē. Selmas Lāgerlēfas stāsti bieži vien bija komentāri tai realitātei, kurā viņa dzīvoja. 1995. gadā es pārstrādāju noveli "Emigrants" Upsalas Valsts teātrim. Mūsdienu bērniem — publikai tas bija stāsts par lelli, kurai jādodas prom uz Ameriku un jāatstāj mīļots draugs. Selmas Lāgerlēfas laikā tas bija komentārs emigrācijai uz Ameriku — tam, ka jauni un veseli cilvēki bija spiesti atstāt Zviedriju.

Tāpat laiks starp romāna publicēšanu un filmas pirmizrādi ietekmē prozas un kino savstarpējās attiecības.

Nobeidzot šo tēmu, došu dažus konkrētus priekšlikumus, kas varētu palīdzēt apstrādes procesā.

Izlasi romānu vairākas reizes. Mēģini noformulēt, kāpēc tev romāns patīk. Ko tas saka tieši tev un tavai dzīvei? Padomā par to, ka tev ar šo romānu būs jāstrādā, iespējams, vairākus gadus. Tev jābūt uzmanīgam un patiesam pašam pret sevi. Ja romāns "iztur pārbaudi", tad principā tālākais darba process būs tāds pats kā ar tīru oriģinālscenāriju.

Romāns jāsadala gabalos, notikums pēc notikuma. Izlasi no romāna tev svarīgos kadrus un domas. Pietuvojies tiem varoņiem, ar kuriem tu gribi strādāt. Šis process ir arī daļa atbrīvošanās no romāna darba. Tev jāadoptē romāns, jāpadara tas par savējo.

Turpmākais darba process rit kā parasti. Projekta prezentācija vai sinopse un izsmeļošs scenārijs bez dialogiem, scenārija melnraksts, un tā tālāk.

Un visbeidzot: publika nenāk uz kinoteātri, lai *lasītu* romānu.

Scenārijs ir apskāviens

Nesen kāds vecs vīrs sacīja, ka mēs dzīvojam apskāvienu pasaulē. Tas nebija domāts pozitīvā nozīmē. Pašai man domas dalās. Ir skāvieni,

bez kuriem es nevarētu dzīvot, taču ir arī apskāvienu, kas tiek izmantoti kā varas uzurpēšanas līdzekļi un tiek izjusti kā uzbrukumi.

Scenārijam piemīt tāda kā iekšēja ambivalence: tas ir mēģinājums apskaut filmu, kas vēl nav radīta. Scenārijs ir mēģinājums pareģot filmu, taču mērķim būtu jābūt auglīgas, kreatīvas telpas radīšana ar scenārija palīdzību, kurā nepareģojamais, nejaušības un tā tālāk var attīstīt sevi to kinoražošanas procesa fāžu laikā, kuras nāk pēc scenārija rakstīšanas.

Scenārija rakstīšana ir veids, kādā noķert un strukturēt savas domas par filmu. Filmas dvēseles spogulis. Scenārija centrālais uzdevums ir aprakstīt darbību un tās attīstību. Scenārijs ir arī neatvietojams un pamatus ieliekošs komunikācijas līdzeklis starp režisoru un aktieriem, un grupu. Taču scenārijs vienmēr paliks līdz galam nepiepildīta filma — gan savas formas dēļ, gan arī iekšējās neskaidrības dēļ. No daudziem viedokļiem ir neiespējami pareģot, kā veidosies stāsts, kad uzņemšanas laikā tas sāks iegūt ķermeņa aprises. Patiesā raksturlomu, jūtu, noskaņu un ritmu izpēte un bez tam arī daudzas estētiskas izvēles notiek filmas uzņemšanas laikā un pie montāžas galda. Un tās var spēlēt lielu lomu apstākļi, kā darbība tiks uztverta.

Taču galvenais ir pārlietu nepārvērtēt darbības nozīmi. Amerikāņu montāžas režisors Volters Mērčs (Walter Murch) apraksta labas montāžas svarīgākās sastāvdaļas: Emocijas, Stāsts, Ritms. Svarīgāk "to be true to the emotion of the moment" (būt uzticīgam šā acumirkļa izjūtai) nevis tas, kā šis acumirklis noteikti loģiski jāievieto darbībā vai lai tas virzītu darbību uz priekšu: "At top is Emotion, the thing that at film school you come to last, if at all, largely because it's the hardest thing to define and deal with. How do You want the audience to feel? If they are feeling what you want them to feel all the way through the film you've done about as much as you can ever do. What they finally remember is not the editing, not the camera work, not the performances, not even the story — it's how they felt." (Pašā virsotnē ir Sajūta, tas ir tas, pie kā kinoskolā jūs nonākat pašās beigās, ja vispār nonākat, lielākoties tāpēc, ka tā ir visgrūtāk definējamā lieta, un ar to visgrūtāk tikt galā. Kā tu gribi, lai publika jūtas? Ja tā jūtas

tā, kā tu gribi, lai tā justos, un tas notiek visu filmas laiku, tad tu esi paveicis tik daudz, cik vispār ir iespējams paveikt. Tas, ko viņi beigu beigās atceras, nav montāža, nav operatora darbs, nav aktieru tēlojums un pat ne stāsts — viņi atceras, ko izjuta.)

Kādam dāņu tēlniekam reiz uzdeva jautājumu, vai viņam jau iepriekš esot ideja par to, ko viņš gatavojoties izveidot. Viņš atbildēja ar citātu: "Māksliniekiem nav nekāda mērķa, viņiem ir tikai tie mērķi, pie kuriem viņi nonāk." Tam vajadzētu attiekties arī uz kino. Skaidrs, ka režisors plāno filmas uzņemšanu pēc scenārija, taču vienlaikus viņam jāatrod vieta jaunam tulkojumam, kas rodas no impulsiem, ko dod aktieri, fiziskā vide un uzņemšanas grupa.

Reizēm var būt grūti turēties pie filmas ražošanas ekonomiskās un organizatoriskās realitātes, kurā filmēšanas process atgādina militāros manevrus, un filma pārāk bieži beidzas kā līdz pilnībai izplānota projekta bezizdomas atstāstījums.

Scenārijs bieži stāv varas spēļu centrā starp režisoru un producentu (vai scenāristu). Un strīds ir par to, vai tā ir scenārija fāze vai filmēšanas process, kas ir svarīgākais filmas radošajai attīstībai. Ja režisors šajā strīdā zaudē, tad diemžēl citādi labs scenārijs var izvērsties par sapītu un sastingušu filmai paredzētās tēmas tālākas izpētes pinekli.

Par laimi, ne vienmēr noiet tik greizi. Piemēram, dāņu DOGMAS filmas ir labs pierādījums tam, ka scenārijs un filmas uzņemšanas process faktiski var stāties auglīgā un abpusēji bagātinošā aliansē.

Vienkāršotie ražošanas noteikumi dod režisoram iespēju radoši strādāt ar stāstu filmas uzņemšanas laikā. Un tādējādi filmēšana, runājot pašas DOGMAS 95 vārdiem, kļūst par scenārijā radītā materiāla tālāku izpēti, attiecīgā mirkļa izpēti, lai iegūtu patiesību no personām un dekorācijām."

— VINKA VĪDEMANE (Vinca Wiedemann),
scenāriste, dramaturģe un pedagoģe, Dānija

10. No papīra līdz filmai

Scenārijs zināmā mērā ir sapnis par filmu. Un, kad tas ir uzrakstīts, svarīgi, lai sapnis nepārplīstu kā ziepju burbulis.

Par spīti nepārtraukti notiekošajām labu scenāriju medībām, retas ir tās reizes, kad tu dzirdi producentus, ekspertus vai pat režisorus sajūsmā spiedzam, redzot tevi pārkāpjam sliexsni un deklamējam, ka tev ķešā "neparasts, fantastiski labs scenārijs". Lielākā daļa tik vien kā stresaini palūkosies tevī un nodomās, ka atkal būs spiesta lasīt kaut kādu pusnovadējušos scenārijeli. Briesmīgi, taču relatīvi patiesi.

Ne vienmēr viegli izdodas atrast istās konstelācijas. Satikt cilvēkus, kuri mēcēs izlasīt tavu karti un kaut mazliet stādīt acu priekšā tevis iedomāto ainu. Ļoti daudz laika var paiet, iekams šādas tikšanās notiek. Un visai bieži tās notiek sagadišanās pēc.

Daudzas durvis aizcirtīsies tava deguna priekšā. Taču nepadodies! Mūsdienās visi mediji vai pāri plūst no stāstu pārpilnības. Taču daudzi no tiem ir ļoti līdzīgi. Ja tev tiešām ir labs scenārijs, tu noteikti spēsi pārvarēt aizsargķēdes pretestību.

Un, ja nu reiz tava projekta sakarā tāda tikšanās notiek, tad vienmēr atceries, ka sadarboties var dažādu motīvu dēļ. Vai tas ir tīras patikšanas vai daļēji arī nepieciešamības pēc? Vai tas ir galvenokārt māksliniecisku vai ekonomisku iemeslu dēļ? Ir svarīgi to noskaidrot, lai tu nesāktu gaidīt kaut ko nepareizu no tiem, ar kuriem taisies sadarboties. Un nepavisam par viennozīmīgi negatīvu nav jāuzskata apstākļi, ja, piemēram, producenti ir gatavi darboties ar tavu projektu galvenokārt komerciālu apsvērumu dēļ. Svarīgākais, lai tas būtu skaidri izrunāts. Ka spēles noteikumi ir zināmi.

Ja tev izdodas pārdot scenāriju, tad tiešām nodrošinies, lai kāds zinīgs cilvēks apskata līgumu. Muļķīgi, ja tu nezinot palaidīsi garām kādas savas tiesības. Dramaturgu biedrība šādos gadījumos mēdz izpalīdzēt arī tad, ja neesi tās biedrs. Tai gribas pārdzēt "tirgus" laukumu.

Viens no jaukākajiem momentiem scenārista darbā ir sadarbība ar iedomāto režisoru. Tad var iedziļināties detaļās un pieslīpēt epizodes. Tad sarunas kļūst ļoti konkrētas. Tiek uzdoti jautājumi, uz kuriem režisors vēlas saņemt atbildes, jo viņš būs tas, kurš to visu nodos tālāk citiem filmēšanas grupā un aktieriem. Šajā momentā sapnis sāk kļūt par īstenību.

Aizvien vairāk un vairāk cilvēku iesaistās projektā. Un rats griežas ar aizvien lielāku sparū. Var būt grūti noturēties tam līdz. Scenārists būdams, tu pat vari sajūties kā svešinieks uzņemšanas laukumā, kur tu lielākoties tikai maisies pa kājām un padari nervozus aktierus. “Vai scenārists patiešām domā, ka es deru šai lomai?”; “Vai es repliku izsaku pareizi?”; “Es gribētu svītrot ārā šito mēslu, viņš nav sapratis manas lomas lielumu,” — tūkstoš domu var ienākt galvā, kad tu scenārista statusā apciemo uzņemšanas laukumu.

Tev arī var šķist, ka, uzņemšanai sākoties, režisors “pieviļ”. Vai, pareizāk sakot, režisoram vienmēr nepietiek spēka uzturēt kontaktu ar scenāristu. Arī režisoram taču jāadoptē stāsts — jāpadara tas par savu. Bez tam režisoram var būt bail, ka tu savā nemierā vari nākt klajā ar veselu gūzmu viedokļu par to, ko tu redzi notiekam ar materiālu. Pirmkārt, tev vairs nav pārskata pār materiālu. Otrkārt, tagad režisors ir jaunā radošā fāzē kopā ar operatoru un scenogrāfu, aktieriem un citiem un tu beigu beigās vari tikt uztverts kā “traucēklis”.

Šajā posmā producents visbiežāk ir režisora pusē. Režisors un producents sagājušies jau vairākus mēnešus un nu kopīgi “airē Atlantijas tvaikoni ostā”.

Daudzi scenāristi uzskata, ka labāk turēties no uzņemšanas laukuma pa gabalu. Neko daudz jau arī nevar padarīt pašā filmēšanas karstumā, tik vien kā sanervozēt citus. Tā tas, protams, nav vienmēr, taču — diezgan bieži. Ja gribi piedalīties filmas uzņemšanā, tad mēģini sadabūt sev īstu darba uzdevumu.

Ja gribi kļūt par profesionālu scenāristu, tad rēķinies ar to, ka daudz kas no tevis sarakstītā tā arī paliks rakstāmgalda atvilktnē. Skumji, varētu domāt, taču vienlaikus tev vienmēr jāatceras, ka šis ir dārgs

mākslas veids. Tu uzzīmē skici kaut kam, kas izmaksās miljoniem kronu! Patiesībā neaptveramas summas. Un ceļš līdz tām, kā jau agrāk minēts, var būt ļoti garš un sarežģīts. Lai mūsdienās producētu pilnmetrāžas filmu, nepieciešami vismaz pieci līdzfinansētāji.

Kāda izskatās scenārija rakstnieka nākotne? Jaunais Kino likums (1999), ko parakstījis Pērs Ūlovs Enkvists, nešaubīgi nozīmē soli uz priekšu. Mēs, scenāristi, līdzās režisoriem tiekam atzīti par nozīmīgu kinoražošanas sastāvdaļu un vispirms jau — ar Autoratbalsta nodibināšanu. Agrākajos nolikumos viss bija centrējies galvenokārt uz producentu. Cerams, ka praksē tas varēs spēcīnāt scenārijus rakstošās profesijas ļaužu statusu arī ekonomiskā ziņā.

Lai sapnis kļūtu par īstenību, nepieciešams, lai sadarbotos daudzi faktori. Sistēma mainās, un producenti vai nu gūst panākumus vai bankrotē. Taču tev kā māksliniekam jāmēģina pārdzīvot visas sistēmu maiņas.

Pastāv jau arī cita realitāte — taisīt “mazbudžeta” filmas un nebūt tik ļoti atkarīgam no dažādu veidu finansētājiem. Tā ir realitāte, ko nākotnē mēs pieredzēsim bieži. Pareizāk sakot, nākotne jau ir klāt. Nav gan vēl īsti skaidrs, kā šis jaunais laiks ietekmēs scenāristu situāciju. Iespējams, ka atkal augšāmcelties autorkino tradīcija ar saviem patstāvīgajiem kinematogrāfistiem. Scenārija nozīme taču ir mainījusies īsajā kino pastāvēšanas vēsturē.

Iespējams arī, ka scenārists tuvākajā nākotnē tiks respektēts kā “īsts” rakstnieks. Taču vispirms jau pašam scenārija autoram jāuzskata sevi par rakstnieku ar neparasti lielām zināšanām par kinostāstniecības iespējām.

Var rakstīt dučiem sleju par visām “briesmām, kas aiz stūra glūn” uz scenāristu, taču es došu vārdu kinovēsturei...

“Jaunākajā “Filmkonsten” numurā kāds rakstnieks ņēma priekšā romānu ekranizēšanu, ko viņš raksturoja kā drāzas. Vienlaikus tika pavēstīts, ka kino ļoti labi varētu dzīvot pats savu patstāvīgo dzīvi, ja tikai kinoļaudis saliktu divus salmiņus krusteniski, lai ieinteresētu rakstniekus rakstīt tieši kino vajadzībām.

Tas ir ļoti labi un ļoti pareizi. Tikpat skaidrs ir arī tas, ka paies ilgs laiks, iekams kinoteātru šefu kungi un viņu režisori nonāks pie tādām pašām domām, ka tos sasniegs raksta autora argumenti. Ar viņiem lietas notiek tieši tādā pašā veidā kā ar galvaspilsētas lielajiem teātru magnātiem, kuri augstākā mērā negribīgi ņemas uzvest uz savām skatuvēm kādu oriģināldarbu, tā vietā dodot priekšroku repertuāra izvēlei no tiem gabaliem, kam jau bijuši panākumi Kopenhāgenā, Londonā vai Parīzē. Tas taču tik daudz ērtāki un drošāki — turēties pie lugām, kuras jau izgājušas gan publikas, gan kritiķu pārbaudījumu un kritiku, nekā pašiem ņemt rokā eksemplāra lapu saišķi un mēģināt pašiem nonākt pie sprieduma par to vērtību. Un tāpēc lielākā daļa no tā, kas uzrakstīts šai zemē, nekad netiek pie spēlēšanas un senā leģenda, ka Zviedrijā nemaz neesot rakstnieku, kas spētu rakstīt skatuvei, turas kā pielīmēta.

Droši vien kinematogrāfa kungi funkcionē tai pašā vīzē. "Tie romāni, kurus izvēlas ekranizēšanai, jau ieguvuši atzinību, un tiem tāpat nav jāmobilizē nekāda no pašu eventuālā nulles punkta."

No savas pieredzes es arī esmu mācījies, cik bezcerīgi ir dabūt kādu vēsti par kino scenārija likteni. Proti, pat es visā kautrībā dažus gadus atpakaļ biju uzdrīkstējies izmēģināt rakstīšanu kino vajadzībām. Pieredze patiešām nevilina uz kaut kādu turpinājumu. Uzrakstīt kinodrāmu varbūt arī nav nekāda lielā māksla. Taču — to pārdot! Starp citu, gandrīz tikpat grūti ir iegūt tam noraidījumu. Pēc tam, kad scenārijs iesniegts, par tā turpmāko likteni vairs nav dzirdams neieka.

Es labi atceros kādu ļoti laipnīgu direktoru, kurš pieņēma manu nelielo lustes spēli! Viņš pateicās it laipni un teicās esam tik priecīgs, tik no sirds priecīgs, ka rakstošā tauta sākusi interesēties par "kinematogrāfu". Viņš tūlīt pat ķēršoties pie lasīšanas un pāris dienu laikā telefonēšot un došot ziņu. Kad pēc trīs, četrus mēnešus vēltīgas gaidīšanas es vēlējos viņu uzmeklēt, viņš bija izbraucis. Vēl vienu mēnesi vēlāk mana atjaunotā apciemojuma sakarā viņš paziņoja, ka dievam žēl nevarējis izbrivēt brīdi, lai apskatītu manu mazo darbiņu, kas tik dažu desmitu mašīnraksta lapu garumā. Un, kaut arī tagad

luga stāvējusi pie viņa divus trīs gadus, lietai vēl aizvien tāds pats statuss. Nabaga puisis! Vairāk nodzenātu cilvēku nemaz nebiju sastapis. Taču tādējādi tiku galīgi izdziedināts no lustes rakstīt kino, un mani nemaz nepārsteigtu, ja citiem daudz ievērojamākiem spalvas brāļiem būtu līdzīgi pieredzējumi gadījušies. Par vienu tādu gadījumu es pat zinu. Tas attiecas uz kādu zviedru ārzemju rakstnieku ar slavenu vārdu. Viņš uzrakstīja kādu kino drāmu — šķiet, 1912. gadā. Atbildi par tās likteni viņš gaida vēl šobaltdien. Vai varbūt tagad viņš jau aprimis gaidīt.”

Paraksts “CARLOS”, 1919

Un visbeidzot un par spīti visam, kas var notikt, līdz kāda filma sasniedz pirmizrādi: tad to vienmēr piemirst, ja filma izdevusies laba. Tad visas bēdas un pretestības ir kā ar roku noņemtas nost. Kā scenārists tu strādā ar ilūzijām kādā ļoti divainā sapņu fabrikā.

Izglītības iestādes Zviedrijā, kurās var apgūt scenārista profesiju

1999. gada apkopojums ar dažādiem novirzieniem, dažādiem līmeņiem un atšķirīgu mācību ilgumu

DRĀMAS INSTITŪTS

Trīsgadīga augstskolas izglītība scenāriju rakstniecībā

Tel: + 46 8 6651300

DĀŅU KINO SKOLA

Kinoscenāriju rakstniecība

Tel: + 45 326 86400

NORVĒĢU KINO SKOLA

Kinoscenāriju rakstniecība, 6 semestri

Tel: +47 612 87468

MEDIA Plus

Zviedru Filmu institūts

Kursi, semināri un radošās darbnīcas scenāriju attīstīšanā Eiropas līmenī

Tel: + 46 8 6651100

ZIEMEĻNORLANDES KINO

Pamatkursi scenāriju rakstniecībā

Tel. + 46 60 155425

VERMLANDES KINO

“Vermlandes siltumnīca” — tālākizglītība scenāriju rakstniecībā

Tel: +46 54 194371

FILMPOOL NORD

Scenāriju rakstniecības kurss sadarbībā ar "Piteo". Uz robežas starp pamatizglītību un tālākizglītību.

Tel: +46 92 0434070

VESTERBOTENAS KINO

Pamatkurss scenāriju rakstniecībā jauniešiem, 20–25 g.v.

Tel: +46 90 163411 vai +46 90 163412

DĀLARNAS KINO

Scenāristu izglītība sadarbībā ar Augstskolu

Tel: +46 23 26275

SKONES KINO

Scenāristu kursi cilvēkiem ar priekšzināšanām

Tel: +46 40 79355

SCENĀRIJU DARINĀTĀJI

Pamatkursi scenāriju rakstniecībā un dramaturģijā

Tel: +46 8 7177359

PRODUCENTU NAMS MALMĒ

Scenāriju apstrāde televīzijai

Tel: +46 708 750599

PRESES INSTITŪTS

Drāmas rakstniecība televīzijai

Tel: + 46 8 54551240

STOKHOLMAS RAKSTNIEKU AKADĒMIJA

Rakstnieku vadīta skola scenāriju rakstniecībā

Tel: +46 8 6413483

FRĪDHĒMAS TAUTAS AUGSTSKOLA

Rakstniecības līnija, 1 gads

Tel: +46 418 665035

ZIEMEĻVALSTU RAKSTNIEKU SKOLA

Rakstīt dramaturģiju: skatuvei–kino–radio

Tel: +46 171 52260

ZIEMEĻVALSTU TAUTAS AUGSTSKOLA

Rakstīšanas un rakstniecības kursi

Tel: +46 303 206200

RAKSTĪT KINO

Divi semestri. Gotlandes augstskola

Tel: +46 498 299900

RMI BERGHS

Diploms scenāriju rakstīšanā

Tel.: +46 8 6581610

ORDFRONT KULTŪRAS AKTIVITĀTES

Rakstīt kino

Tel: +46 8 4624420

Noderīga literatūra

Šeit būs noderīgas literatūras saraksts tev, kas vēlas iepazīt vairākus kinoscenāriju rakstīšanas mākslas aspektus.

Adventures in the Screen Trade: William Goldman, Warner Books, 1983.

Alternative Scriptwriting, Writing Beyond the Rules: Ken Dancyger, Jeff Rush, Focal Press, USA, 1991.

Att läsa dramatik: Göran Lindström, Gleerups, 1994.

Berätta och förför med film: Trine Breum, Alfabet, Stockholm, 1996.

Creating Unforgettable Characters: Linda Seger, Samuel French, 1990.

Dramatisk berättande: Mats Ödeen, Carlssons, 1988.

Dramats teknik: Henriks Dyfverman, Natur och Kultur, 1969.

Drömfabrikens verklighet: Bengt Forslund, Natur och Kultur, 1990.

Filmdramaturgi och vardagstänkande: Lena Israel, Daidalos, 1991.

Filmscriptwriting. A Practical Manual: Dwight V. Swain, Hastings House Publishers, USA, 1976.

From Script to Screen, the Collaborative Art of Filmmaking: Linda Seger, Edward Jay Whetmore, Henry Holt & Co, New York, 1994.

Four Screenplays, Studies in the American Screenplay: Syd Field, Del Publishing Co, New York, 1994.

Fucking Åmål. Grämatu izdevniecība DN, 1998.

Funny Business. The Craft of Comedy Writing: Sol Saks, Lone Eagle Publishing, USA, 1985.

The Hero with a Thousand Faces: Joseph Cambell, 1988.

Konsten att berätta en historia: Anders Sundelin, Ordfront, Stockholm, 1992.

Magic Methods of Screenwriting: Donna Lee, del oeste PRESS, 1978.

Making a Good Script Great: Linda Seger, Samuel French, USA, 1987.

Methuen Paperback Screenplay: Syd Field, Del Publishing Co, New York, 1979.

Modet att skapa: Rollo May, 1994.

Narrative Technique and Dramaturgy in Film and Television: Bob Foss, SVT Training, Stockholm, 1992.

Novel to Film, An Introduction to the Theory of Adaption: Brian McFarlane, Oxford University Press, 1996.

On Screenwriting: Edward Dmytryk, Focal Press, Boston, 1985.

Principles of Adaption for Film and Television: Ben Brandy, University of Texas Press, 1994.

Romanens formvärld: Staffan Björk, Natur och Kultur, 1983.

Screen Adaption. A Scriptwriting handbook: Kenneth Portnoy, Focal

- Press, Boston, 1991.
- Screenplay, A Blend of Film Form and Content*: Margaret Mehring, Focal Press, Boston, London, 1990.
- Screenwriting*: Tom Stempel, A.S. Barnes & Company, San Diego, USA, 1982.
- Screenwriting, the Art, Craft and Business of Film and Television*, New American Library, New York, 1988.
- Screenwriting for Narrative Film and Television*: William Miller Communication Arts Books, Hastings House, Publishers, New York, 1980.
- Screenwriting Tricks of the Trade*: William Froug, Silman-James Press, Los Angeles, 1992, 1993.
- Secrets of Screenplay Structure*: Linda J Cowgill, Calif. cop, 1999.
- Selling A Screenplay the Screenwriters Guide to Hollywood*: Syd Field, Del Publishing Co, New York, 1989.
- The Art of Adaption: Turning Fact and Fiction into Film*: Linda Seger, Henry Holt and Company, New York, 1992.
- The Art of Dramatic Writing* (teātra dramaturģija): Lajos Egri, 1960.
- The Complete Book of Scriptwriting*: Michael J. Straczynski, Cincinnati, Ohio. cop, 1982.
- The Elements of Screenwriting*: Iwrin R. Blacker, MacMillan Publishers, 1986.

The Screenwriter's Workbook: Syd Field, Del Publishing Co, New York, 1984.

The Technique of Screenplay Writing: Eugene Vale, Souvenir Press, 1972.

The Thirty-Six Dramatic Situations: Georges Polti, The Writers Inc, 1977.

The Tools of Screenwriting: David Howard, Edward Mabley, St. Martins Griffin, New York, 1993.

The Understructure of Writing for Film & Television: Ben Brady & Lance Lee, University of Texas Press, Austin, 1988.

The Writers Journey, Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters: Christopher Volger, Michael Wiese, Productions Book, USA, 1992.

Theory and Technique of Playwriting: John Howard Lawson, Hill and Wang, 1960.

Top Secrets: Screenwriting: Jurgen Wolff and Kerry Cox, USA, 1994.

Writing: Richard Walter, Plume Book, New York, 1988.

Writing Comedy for Television: Brian Cooke, Methuen, London, 1983.

Writing Great Characters, the Psychology of Character Development: Michael Halperin, USA, 1994.

Writing Screenplays That Sell: Michael Hauge, Harper Perennial, New York, 1988.

Writing Short Films, Structure and Content for Screenwriters:

Linda J. Cowgill, Lone Eagle, Los Angeles, 1997.

Writing the Screenplay: Alan A. Armer, Wadsworth Publishing Company, 1988.

Writing the Script. A Practical Guide for Films and Television, Wells Root, Holt, Rinehart and Wilson, New York, 1980.

Filmu saraksts

"Ādams un Eva" (1997). Scenārijs un režija: Māns Hergren un Hannes Holm.

"Ar labunakti, zeme" (1979). Scenārijs un režija: Keve Hjelm. Pēc Ivar Lo-Johansson romāna.

"Baltā lauvēne" (1996). Scenārijs: Lars Björkman. Pēc Henning Mankell romāna. Režija: Pelle Berglund.

"Bēdz, lai dzīvotu!" (1997). Scenārijs un režija: Richard Hobert.

"*Black Jack*" (1990). Scenārijs: Colin Nutley, Johanna Hald, Catti Edfeldt un Kjell Sundstedt. Režija: Colin Nutley.

"Brāļi Mocarti" (1986). Scenārijs: Etienne Glaser, Suzanne Osten un Niklas Radström. Režija: Suzanne Osten.

"*Easy Rider*" (1969). Scenārijs: Terry Southern, Peter Fonda, Dennis Hopper. Režija: Dennis Hopper.

"Edvarda Munks" (1974). Scenārijs un režija: Peter Watkins.

"Eņģeļu mājas" (1992). Scenārijs un režija: Colin Nutley.

"Fanija un Aleksandrs" (1982). Scenārijs un režija: Ingmar Bergman.

"*Fucking Åmål*" ("Nolādētā pasaule" 1998). Scenārijs un režija: Lukas Moodysson.

"Gestas Berlinga sāga" (1924). Scenārijs: Mauritz Stiller un Ragnar

- Hyltén–Cavallius. Pēc Selma Lagerlöf romāna. Režija: Mauritz Stiller.
- “*Giliap*” (1975). Scenārijs un režija: Roy Andersson.
- “Hammarkalns” (1998). Scenārijs: Peter Birro. Režija: Agneta Fagerström.
- “Hamsuns” (1996). Scenārijs: Per Olov Enquist. Režija: Jan Troell.
- “Hanna un viņas māsa” (1986). Scenārijs un režija: Woody Allen.
- “Haoss” (1985). Scenārijs un režija: Vittorio un Paolo Taviani. Scenārijs sadarbibā ar Tonino Guerra.
- “Idioti” (1998). Scenārijs un režija: Lars von Trier.
- “Izceļotāji” (1971). Scenārijs: Bengt Forslund un Jan Troell. Režija: Jan Troell. Pēc Vilhelm Moberg romāna.
- “Jaunais cilvēks” (1979). Scenārijs: Kjell Sundstedt. Režija: Christian Lund.
- “Jūlijas jaunkundze” (1951). Scenārijs un režija: Alf Sjöberg. Pēc Augusta Strindberga lugas.
- “Kāda komivojažiera nāve” (1979). Televīzijas adaptācija: Bo Viderberg pēc Arthur Miller lugas. Režija: Bo Viderberg.
- “Kāds pārlaidās pār dzeguzes ligzdu” (1975). Scenārijs Lawrence Hauben, Bo Goldman. Pēc Kena Kesey romāna. Režija: Milos Forman.
- “Kartupeļu pārdevējs” (1996). Scenārijs un režija: Lars Molin. Pēc Ulla Ekh romāna.

"Kauja par Alžiru" (1965). Scenārijs: Gillo Pontecorvo un Franko Solino. Režija: Gillo Pontecorvo.

"Koks" (1988). Scenārijs: Kjell Sundstedt un Eva Gröndahl. Režija: Kjell Sundstedt. Pēc Kjell Sundberg romāna "Uzvara".

"Labā griba" (1991). Scenārijs: Ingmar Bergman. Režija: Bille August.

"Laires zeme" (1983). Scenārijs: Kjell Sundstedt. Režija: Christian Lund.

"Lielā vilciena aplaupīšana" (1903). Scenārijs un režija: Edwin S. Porter.

"Lielveikals" (1987). Peter Emanuel Falck un Ola Olsson televīzijas daudzseriju filma. Režija: Mikael Ekman, Karin Falck, Pierre Fränckel.

"Mājup" (1984). Scenārijs: Edgar Reitz un Peter Steinbach. Režija: Edgar Reitz.

"Mana dzīve kā sunim" (1985). Scenārijs: Lasse Hallström, Reidar Jönsson, Brasse Brännström un Pelle Berglund. Pēc Reidar Jönsson romāna. Režija: Lasse Hallström.

"Manhatana" (1979). Scenārijs: Woody Allen un Marshall Brickman. Režija: Woody Allen.

"Mednieki" (1996). Scenārijs: Kjell Sundvall, Björn Carlström. Režija: Kjell Sundvall.

"Nakts uz zemes" (1991). Scenārijs un režija: Jim Jarmusch.

"Nauda" (1946). Scenārijs: Nils Poppe un Rolf Botvid. Režija: Nils Poppe.

- “Nāves eņģelis” (1962). Scenārijs un režija: Luis Buñuel.
- “Neviens tā kā tu” (1994). Scenārijs un režija: Lisa Ohlin. Dramaturgs: Kjell Sundstedt.
- “Nezināmais kareivis” (1955). Scenārijs: Juha Nevalainen. Pēc Väinö Linnas romāna. Režija: Edvin Laine.
- “Niknumā paraugies apkārt” (1959). Scenārijs: Nigel Kneal. Pēc John Osbornes lugas. Režija: Tony Richardson.
- “Norma Rae” (1979). Scenārijs: Irving Ravetch un Harriet Frank, jaunākā. Režija: Martin Ritt.
- “Otrā deļa” (1983). Scenārijs: Lars Lundholm. Režija: La’rus O’skarsson.
- “Padre padrone” (1976). Scenārijs un režija: Vitorio un Paolo Taviani.
- “Pārāk skaista tev!” (1989). Scenārijs un režija: Bertrand Blier.
- “Pastnieks” (1994). Pēc Antonio Skármet romāna. Režija: Michael Radford.
- “Paviršie sakari” (1985). Stāsts un apstrāde: Lars Björkman. Režija (Pirmā daļa): Hans Dahlin.
- “Pēdējā mirkli” (1959). Scenārijs: Ernest Lehman. Režija: Alfred Hitchcock.
- “Peldošie mākoņi” (1996). Scenārijs un režija: Aki Kaurismäki.
- “Pelle Iekarotājs” (1987). Scenārijs: Bille August sadarbībā ar Per Olov Enquist un Bjarne Reuter, Janus Billeskov Jansen. Režija: Bille

- August. Pēc Martin Andersen Nexø romāna.
- “Persona” (1966). Scenārijs un režija: Ingmar Bergman.
- “Portrets” (1999). Scenārijs: Kjell Sundstedt. Brīva Nikolaja Gogoļa noveles interpretācija. Mūzika: Hilding Rosenberg. Režija: Marie Feldtmann.
- “Privātā dzīve” (1982). Scenārijs: Bodil Malmsten. Sadarbībā ar Kjell Sudstedt. Režija: Bodil Malmsten.
- “Putni” (1963). Scenārijs: Evan Hunter. Režija: Alfred Hitchcock.
- “Raudošais ministrs” (1993). Scenārijs: Ulf Ryberg. Režija: Leif Magnusson.
- “Rudens sonāte” (1978). Scenārijs un režija: Ingmar Bergman.
- “San Lorenzo nakts” (1981). Scenārijs un režija: Vitorio un Paolo Taviani.
- “*Seppan*” (1987). Scenārijs un režija: Agneta Fagerström.
- “Septiņi samuraji” (1954). Scenārijs: Shinobu Hashimoto, Hideo Kuni un Akira Kurosawa. Režija: Akira Kurosawa.
- “*Short cuts*” (1993). Scenārijs: Robert Altman un Frank Barhydt. Režija: Robert Altman.
- “Spogulis” (1974). Scenārijs: Aleksandr Misjarin un Andrej Tarkovskij. Režija: Andrej Tarkovskij.
- “Suņi Rīgā” (1994). Scenārijs: Lars Björkman. Pēc Henning Mankell romāna. Režija: Pelle Berglund.

"Svinības" (1998). Scenārijs: Thomas Vinterberg un Mogens Rukov.
Režija: Thomas Vinterberg.

"Šeit, lūk, ir tava dzīve" (1966). Scenārijs: Bengt Forslund un Jan
Troell. Pēc Eyvind Johnson romāna. Režija: Jan Troell.

"Tik-Tak" (1997). Scenārijs: Hans Renhäll. Režija: Daniel Alfredson.

"Trešais vīrs" (1949). Scenārijs: Graham Green. Režija: Carol Reed.

"1900" (1976). Scenārijs: Bernardo Bertolucci, Giuseppe Bertolucci un
Franco Arcalli. Režija: Bernardo Bertolucci.

"Ūpurēšana" (1986). Scenārijs un režija: Andrej Tarkovskij.

"Vasaras slepkavība" (1993). Scenārijs un režija: Lars Molin.

"Vendetta" (1995). Scenārijs: Thomas Borgström un Lars Bill
Lundholm. Pēc Jan Guillous romāna. Režija: Mikael Håfström.

"Veranda vienam tenoram" (1998). Scenārijs: Klas Östergren un Lisa
Ohlin. Režija: Lisa Ohlin.

"Viltots kā ūdens" (1985). Scenārijs un režija: Hans Alfredson.

"Vīrs uz jumta" (1976). Scenārijs un režija: Bo Widerberg. Pēc Per
Wahlöö un Maj Sjöwall romāna.

"Ziemassvētku oratorija" (1997). Scenārijs: Kjell Sundstedt, Kjell
Åke-Andersson. Režija: Kjell Åke-Andersson.

Jēdzienu skaidrojumi

Aktīvie šķēršļi. Viens vai vairāki personāži, kuri apzināti vēlas aizkavēt galvenā varoņa gribas piepildīšanos un mērķa sasniegšanu.

Amerikāņu scenārija modelis nozīmē, ka pāri visai lapai ir sleja, kurā pārmaiņus tiek ierakstīta skaņa, dialogs un epizožu apraksti.

Antagonists. Var tikt nosaukts arī par "Varoņtēlu". Šī personāža funkcija ir atbalstīt galveno varoni šķēršļu pārvarēšanā un mērķa sasniegšanā.

Attīstības loģika nosaka, ka epizodes atrodas saistībā viena ar otru. Katrai epizodei jāizriet no iepriekšējās un jāpiedalās nākamās epizodes "atslēgšanā". Tādējādi katra epizode kļūst par kopainas sastāvdaļu.

Autors. Patstāvīgs kinematogrāfists, kurš spēj piešķirt personīgu raksturu saviem darbiem.

Baltie plankumi. Personāžos ir kaut kas vairāk, nekā mēs redzam un saprotam. Tas dod publikai iespēju fantazēt un piedomāt šo to pašai.

Blakuskonflikti. Nozīmīgi konflikti, kuriem tomēr nav izšķirīgas nozīmes stāsta iznākumā, un tāpēc tie var tikt izbeigti, kad tam ir gata vi. Teorētiski, blakuskonflikti ir daļējs premisas pierādījums.

"Ceļojums". Tam nav noteikti jāaug uz konflikta eksplozijas pusi jeb—vai vispār jābūt kādam galamērķim. Tas var būt bezgalīgs. "Ceļojums" sastāv no: episkām filmām, ceļa filmām jeb *road movies*, epizožu filmām un citām filmām ar vairākdarbību struktūru. Šeit ietilpst arī liriskie un asociatīvie kinostāsti.

Darbības līmenis. Tajā atrodas radošā realitāte un intriga.

Dialogs ir tas, kas tiek runāts, vai precīzāk, tiek izteikts ar skaņu no personāžu puses.

Divsleju scenārijs ir sadalīts kreisajā slejā un labajā slejā. Kreisajā pusē atrodas epizožu apraksti un labajā — dialogi.

Dramatiskā ekspozīcija. Relatīvi žigls un spēcīgs filmas iesākums, kura uzdevums ir pamodināt publikas interesi un kam jākalpo par priekšgaršu turpmāk sekojošajam.

Dzenošais personāžs ir galvenā varoņa lielākais pretspēks. Viņš iesāk dramatisko notikumu ķēdi un vēlāk dzen darbību uz priekšu līdz pat beigu atrisinājumam.

Ekspozīcija. Iesākuma epizode, kas modina interesi un noslēdz ar publiku vairākas vienošanās.

Eksterjers/EXT. Vide, kas atrodas ārpus telpām.

Ēna. Galvenā varoņa spogulis. Seko pa to pašu attīstības ceļu kā galvenais varonis.

Episkā distance. Vēstījuma līmenis tiek skaidri norādīts un padara stāstītāju vairāk klātesošu.

Episkā filma var relatīvi brīvi izstiepties laikā un telpā, un domā. Tai nav jāseko dramaturģijas valzīvs uzbūvei. Daiļliteratūra un episka filma ir ļoti radniecīgas.

Epizodes nosaukums. Katrai jaunai epizodei ir savs nosaukums.

Epizožu filma apvieno atsevišķas filmas, kas ir relatīvi neatkarīgas

cita no citas.

Ext/Int. Ja epizodes darbība paralēli prasa gan iekštelpu, gan ārpus telpām esošu vidi.

Gadījuma rakstura līdzinieks. Publikas pārstāvis, kurš var sastāvēt no viena vai vairākiem personāžiem, kuri specifiskās situācijās komentē un mēģina saprast, kas tad īsti notiek.

Galvenais varonis, saukts arī protagonistis. Varonis, kurš attīstās visvairāk. Visbiežāk tas varonis, kurš dominē notikumu gaitā un ar kuru publika visbiežāk identificē sevi.

Hičkoka varoņi. Galvenie varoņi, kuri "nejauši" nokļūst stāsta epicentrā, kaut arī labprātāk sēdētu uz dīvāniņa televizora priekšā.

Iesēšana. Liela pirmā cēliena daļa un daļēji arī otrs cēliens tiek izmantots, lai iesētu to, kas vēlāk būs jāpļauj. Tas nozīmē, ka tiek pasniegta tikai viena kādas sakarības daļa, kuras uzdevums ir, cik vien neuzkrītoši iespējams, padarīt turpmāk notiekošo par iespējamu.

Iedziļināšanās dod pilnīgāku, dziļāku personāža atainojumu, īpaši tas attiecas uz galveno varoni.

Iekšējā loģika. Centrālo personāžu vai personāža iekšējā cīņa atsevišķās situācijās. Visbiežāk tieši šī iekšējā cīņa visvairāk piesaista publiku.

Iekšējās pretrunas. Iekšēja psiholoģiska pretestība personāžā.

Ievirzošā ekspozīcija. Bieži vien relatīvi lēna iepazīstināšana ar personāžu dzīves situācijām un kinostāsta konfliktiem.

Interjers/INT. Vide, kas ir telpā-ās.

Int/Ext. Ja epizodes darbība vienlaicīgi prasa kā iekšēju, tā ārēju vidi.

Īsā sinopse. Ļoti koncentrēts gatavā scenārija kopsavilkums.

Augstākais vienas lapas garumā.

Izpēte (*research*). Visdažādāko materiālu vākšana, sākot no tīriem faktiem un beidzot ar filozofiskiem novērojumiem.

Izskaņa. Tās funkcija ir nodrošināt “mikstu piezemēšanos” kinostāsta beigās. Izskaņā var tikt sniegtas atbildes uz pēdējiem neskaidrajiem jautājumiem vai var tikt uzdoti jauni.

Kamertonis. Centrālajai vīzijai, idejai jāvibrē kā tonim no kamertoņa dakšiņas — cauri visām epizodēm, replikām, kadriem, personāžiem utt. — sākot no brīža, kad stāsts tiek iesākts, līdz pašām tā beigām.

“Kamieļi”. Notiek kaut kas pilnīgi negaidīts, kas liek publikai un stāstam “atmosties”.

Kāpinājums. Konflikti sarežģās vai, iespējams, aizvien vairāk pieaug.

Kartīšu sistēma. Praktisks veids, kā izmēģināt dažādus epizožu secības variantus un gūt pārskatu. Rakstāmas mazas, vienkāršas kartītes ar epizožu nosaukumiem un piestiprināmas pie sienas. Var izmēģināt vairākas struktūras, izvietojot kartītes dažādās kombinācijās.

Konflikta atrisinājums. Var pat tikt saukts arī par konflikta atbrīvošanu. Drāmas absolūtā kulminācija, kurā spēki nonāk pie savas izšķirīgās sadursmes. Šeit beidzas pamatkonflikts.

Konflikta kāpinājums. Notiek galvenokārt 2. cēliena laikā, kad cīņa starp pretējām pusēm soli pa solim pieaug, kļūst dramatiskāka.

Konflikts. Sarežģīta pretruna, kas jāatrisina.

Kontrasts. Personāža funkcija, kuras griba vai attieksme atrodas krasā kontrastā ar galvenā varoņa gribu vai attieksmi.

Kriksis. Vienkāršais un skaidrais pamatsīžets, izstāstīts pagātnes formā un īsā, "nolobītā" veidā.

Līdzinieks. Zināma veida publikas pārstāvis, kurš var uzdot nepieciešamos jautājumus.

Mīklainā ekspozīcija. Šāds filmas iesākums ir būvēts uz nojaušamību. Tam jārada ziņkāre, taču arī nedrošība par spēles noteikumiem.

Nelaimīgas sakritības. Likteņa untumi, kā sprāgstoša riepa vai banāna miza, uz kuras paslīdēt.

Noslēgtie personāži ar dažām, taču iezīmīgām rakstura īpašībām.

Orķestrēšana. Personāžu kombinēšana, lai neizveidotos pārlietu vienmuļa galerija. Katram personāžam jābūt funkcionālam un aktīvam stāsta līdzdalībniekam. Orķestrēšana ir mēģinājums izveidot visaptverošu ideju par varoņu saderību.

Pagrieziena punkts. Kinodrāma tiek saspiesta, pastiprināta vai daļēji iegūst jaunu virzienu.

Pamataina. Centrālais kadrs vai epizode, pamatojoties uz kuru tiek meklēta gan iekšējā, gan ārējā kinostāsta forma.

Pamatkonflikts. Centrālais konflikts, kurš pastāv no stāsta sākuma līdz beigām.

Panorāma. Nozīmē, ka stāstītājs stāv, no attāluma novēro cilvēci un atsevišķu psiholoģisku indivīdu vietā mēģina atainot kopainu.

Pārbīde laikā. Pārskrējiens laikā. Var būt vērstš gan uz pagātni, gan uz nākotni.

Pārdošanas scenārijs. Scenārijs, kurš domāts interesentu aizraušanai.

Personāžš. Tam nav obligāti jābūt cilvēkam, tas var būt arī citplanētietis vai Donalds Daks.

Personiskais kamertonis. Centrālais jautājuma uzstādījums jeb punkts, no kura izriet scenārija autora pozīcija.

Piecinūšu funkcija. Pauzes lomū izpildošš personāžš, kurš dod īsāku ieguldījumu drāmā. Bieži vien atcerēšanās vērts un spilgts personāžš.

Pirmā replika. Sākot ar personāža pirmo repliku, var saprast tā pagātni un ambīcijas.

Premisa. Domas satura, centrālās idejas īss formulējums. Apgalvojums, kurš darbības laikā jāpierāda. Tiek formulēts šādi: X noved pie Y, kur X ir stāsta pamati. Divi uz priekšu dzenošie vārdiņi "noved pie" darbības virzības uz priekšu. Y ir šo darbību summa. Galvenais premisas pierādījums ir pamatkonflikta un galvenā varoņa attīstība.

Prezentācija. Tiek stādīti priekšā personāži, attiecības, konflikti, vides un forma, t.i.... drāmas priekšnoteikumi.

Projekta prezentācija (*pitch*). Ārkārtīgi novienkāršota konkrētā stāsta rakstīta versija no sākuma līdz beigām. Projekta prezentācijai jāatbild uz šādiem jautājumiem: kas liek stāstam iesākties, kādas tam ir sekas un kāda ir attīstība? Un visbeidzot: kā stāsts beidzas? Prezentēt projektu nozīmē mutiski un koncentrētā formā padarīt kinostāstu dzīvu.

Pusmetra attālums ir fiktīvu personāžu atainošana no zināmas distances pozīcijām.

Režisora scenārijs. Scenārijs, kurš tiek izmantots filmas uzņemšanas laikā.

Salikts, atvērts personāžs. Daudzdimensionāls personāžs ar daudzām rakstura iezīmēm.

Scenārija melnraksts. Pirmais scenārija variants, kurš nav jāraksta pārāk detalizēts jeb ar dialogu.

Scenārijs bez dialogiem (*treatment*). Materiāls tiek sastrukturēts līdz konkrētām situācijām no epizodes uz epizodi, no sākuma līdz beigām. Ieteicams, cik vien iespējams īsi un pārskatāmi.

Sešsoļu variants. Dramaturģiskā analīzes metode, kuru galvenokārt mācīja Ūla Ulsons. Šis sešsoļu variants sastāv no ekspozīcijas, prezentācijas, iedziļināšanās, konflikta pakāpeniskas pieaugšanas, konflikta atrisinājuma un izskaņas.

Sineastiskā filma var būt visa hibrīds. Parodē un komentē parastus kinostāstus.

Sinopse. Īss kinostāsta kopsavilkums, taču plašāks nekā projekta prezentācija. Sinopsē var tikt prezentēts gan darbības līmenis, gan vēstījuma līmenis, gan personāži. Sinopsē būs vieta arī psiholoģiskiem jeb citiem saturiskiem paskaidrojumiem.

Sižets. Intriga.

Stāstniecības paņēmieni. Kinematogrāfiski līdzekļi, kas tiek izmantoti, lai izstāstītu stāstu. Galvenokārt kinematogrāfiskie stāstniecības paņēmieni ir: kadra kompozīcija, kadra griezumš, kameras leņķi,

kameras kustības un gaisma. Scenogrāfija, kostīmi, skaņas efekti, mūzika un montāža.

Stāsts “Kurš uzvarēs?” veidots uz klasiskās dramaturģijas struktūras bāzes, kurā visbiežāk divi spēki, to gribas nostājas viena pretim otrai. Cīņa abu spēku starpā noved pie izšķirīgās sadursmes, kurā tiek izšķirts kurš uzvarēs vai zaudēs.

Statisti. Vairākas personas, kas kalpo par fona figūrām un kurām nav repliku.

Triscēlienu sistēma. Ar sākumu, vidu un beigām. Pirmajā cēlienā tiek prezentēti noteikumi, otrajā — attīstās, pieaug konflikts, trešajā — notiek atrisinājums.

Tuvinieks. Galvenā varoņa uzklaušītājs, sekotājs un reizēm padomdevējs.

“Tuvplāns” nozīmē, ka psiholoģiski tuvu tiek atainoti viens vai vairāki personāži.

Ūlas Ulsona dramaturģija nosaukta Ūlas Ulsona, ievērojama pedagoga un dramaturga vārdā; viņš mācījis dramaturģiju visās Ziemeļvalstīs, galvenokārt tā saucamo sešsoļu variantu.

Uz intrigu orientēta premisa. Pamatojas uz kinostāsta ārējo dramaturģiju.

Uzkrāšanas fāze. Diezgan garš, brīvs periods pirms scenārija struktūras izveides, kura laikā tiek uzkrāts materiāls.

Uz personāžu orientēta premisa. Izriet no personāža iekšējiem konfliktiem, sadursmēm.

Vairākdarbību struktūras filmā ir vairāki stāsti, kuriem nebūt nav jābūt saistītiem savā starpā.

Valzivs. Shematiska skice stāsta "Kurš uzvarēs?" dramaturģiskajai uzbūvei.

Vēstījuma līmenis nosaka, kā darbība tiks izstāstīta publikai.

Virzība uz priekšu. Patstāvīga notikumu virtene, kas turpinās un darbojas pārmaiņus starp darbību un iedarbību. Šaha spēle, kurā viss attīstas soli pa solim un uz priekšu.

Zemteksts. Salīdzinājums: darbība, tāpat kā dialogs, ir pingponga bumbiņas, kas lēkā turp un atpakaļ. Taču zemteksts ir kā boulinga bumba, kas ripinās pa pingponga galda apakšu, mērķtieciīgi un smagnēji.

Zobrata efekts. Drāma turpinās uz priekšu — kadrs aiz kadra, replika aiz replikas, epizode aiz epizodes utt., cauri visai filmai.

Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm darbību struktūras filmā ir vairāki stāsti, kuriem izsīkt nav jābūt saistītiem savā starpā.

Valsts: Šveitarska šveici stāsts "Kūds uzvarēs?" dramaturģiskajā mūūveī.

Vēstījuma līmenis nosaka, kā darbība tiks izstāstīta publikai.

Virsība un priekšā. Patstāvīga notikumu virzene, kas turpinās un daļēji pēnmaīgas stāp darbību un iedarbību. Šaha spēle, kurā viss atbrās sīti pā solim un uz priekšu.

Zemteksts. Salīdzinošpuna darbība, ūpat kā dialogs, it pingpongs bumbīpas, kas lēti turp un atpakaļ. Taču zemteksts ir kā boulinga bumba, kas rīpīnās pā pingponga galda apakšu, mērķīecīgi un smag- nēp.

Zebraīta efekts. Drāma turpīnās uz priekšu — kadrs aiz kadra, replī- ka aiz replīkas, epīzode aiz epīzodes utt., cauri visai filmāi.

Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm

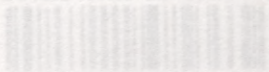
Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm

Piezīmēm

LATVIJAS NACIŅVĀLA BIBLIOTĒKA



0305028152

OLIVĒTAS
ENSEMBLĀRS

6

Prizimem

Prizimem

OLIVIERO
TOSCANI

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0305028182

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS**

57

2005-3

L287