

MALA EPIZODNA ULOGA – DRAMATURG NA FILMU I TELEVIZIJI

PREMIJERE

FESTIVALI

OBLJETNICE

RAZGOVOR

GLAZBENI

TEATAR

ESEJ

TEMAT

GAVRAN U

PARIZU

IZ STRANIH

ČASOPISA

TEORIJA

IZ POVIJESTI

NOVE

KNJIGE

DRAME

Državna je televizija ta koja vodi brigu o vlasti, jer o njoj ovisi, te o (ne)lukusu prosječna, a danas već i ispodprosječna gledatelja. Stoga dramaturg često mora znati da najšire gledateljstvo ne mora voljeti mladenački eksperiment u "prime timeu", i to je samo jedan od mnogobrojnih kompromisa na koje će pristati ukoliko želi opstati u estetici takva mikrosvemira. A u novoj navali sapunskog kiča "scenaristički poslovođa" postao je još manje bitan jer se opstanak nekoga milijunskog projekta temelji na svemu prije negoli na njegovu mišljenju o kvaliteti scenarija.

Jeste li ikada nazočili prizoru u kojem razbarušeni filmski redatelj traži svoga dramaturga da bi zajednički podijelili neko genijalno, netom smišljeno scenarističko rješenje ili pak obrnuto – dramaturg lupa šakom o stol uvjeravajući redatelja da je upravo u toj sceni definitivno na pogrešnom putu i da će njegov film, mimo svih novinarskih prognoza, završiti u sedmodnevnom mraku poluprazna, danas nepostojećeg kina "Kozara".

Ako bih u sličnoj sceni i sudjelovao – svoju sam funkciju doživljavao više prijateljski negoli profesionalno dramaturški, a kasnije sam i shvatio da su te dvije stvari posve nerazdvojive, bez obzira što vas na špicu filma obično navode kao dramaturga, a ne kao prijatelja. No, u mojih osam godina žive prakse u filmskoj i TV dramaturgiji, takve su scene bile vrlo rijetke.

Da vidimo prvo kako je bilo nekada.

U starom je Hollywoodu pri ustupavljanju temelja bilo kojem filmskom projektu esencijalna mitska podjela na trojstvo: producente, redatelje i pisce.

Producanti su ti koji naručuju i odlučuju te financiraju, bilo svojim novcem ili novcem produkcijskog koncerna u kojem su postavljeni kao – novim poslovnim rječnikom – menadžeri. Oni su vršili funkciju neukog drama-

turga, slijedeći svoje estetske i financijske instinkte donosili odluke koje su bile zakon i za same – autore. Njihova je moć bila ogromna. Smjeli su "iskasapiti" remek-djelo redateljskog velikana ukoliko su mislili da će to poboljšati prihvatljivost filma kod publike. A da ironija bude veća, povijest je često pokazala da su takve neuke i instinktivne intervencije u božansko autorsko djelo redatelja bile ne samo komercijalno nego i estetski opravdane. Dakako da ne zagovaram diktaturu moćnih i neukih (koji su se u međuvremenu imali vremena toliko obrazovati, da im se čak i na ADU otvorio odsjek), ali posve je shvatljivo da tamo gdje producent nije samo redateljev servis, nego i izvršni financijer, postoji vlast koja je iznad autorove.

Drugi i u procesu odlučivanja manje bitan dio hijerarhijskog lanca čine redatelji. Njihov je utjecaj na produkcijske odluke bio i ostao manje-više savjetodavan. Vezani ugovorom za producenta, režirali bi za plaću ono što su morali, a ukoliko su bili uspješniji i moćniji – i ono u što bi se kod producenata uspjeli izboriti. Vrlo su često svojim dramaturškim opaskama, primjedbama i idejama bili i tzv. "dramaturzi" producentima.

Prema pričama i svjedočenju starijih kolega, po slič-

nom je principu nekada, u šezdesetima i sedamdesetima, bio ustrojen i tada vrlo mladi Dramski program Televizije Zagreb. Šef programa (obično se radilo o moralno-politički podobnom intelektualcu) bio je onaj koji odlučuje (uz partijsku suglasnost svojih nadređenih), a okruživala ga je grupica od desetak tada mladih redatelja u radnom odnosu koji su na neki način smišljali i borili se za dramske projekte koje su željeli realizirati. Da bi cijela stvar efikasnije funkcionirala angažirali su i nekolicinu mladih pisaca (studij dramaturgije još ne postoji) te ih pretvorili u urednike pojedinih projekata. Oni su se kao samouki učili dramaturgiji i prijateljevajući s redateljima pokušavali zajednički osmisliti što kvalitetniji projekt. Jasno da se često radilo o balansu cenzure i političke korektnosti tadašnjeg vremena sa stvarnim umjetničkim vrijednostima. Znači li to da su urednici-dramaturzi bili istodobno i cenzori? Odgovor je pozitivan i negativan. No, bili su oni koji su trebali postaviti prvu granicu onoga što se smije, a što se ne smije, oni od koji će poneki možda uživati u "hladovini" sinekure, ali će sigurno znati izabrati nešto što će biti političko korektno u nekorektnom vremenu, a uza sve to i estetski izbrušeno. Paralelno sa samim programom osvješćivala se i dramaturška vještina pa su u takvim radionicama s gotovo nepoznatim piscima stvorene kulturne serije i drame toga doba. U isto vrijeme i najdržavnija filmska kuća "Jadrani film" upošljava dramaturge koji su predlagali teme, scenarije, redatelje. Paralelno se, gotovo samoučki, razvija "dramaturško-spoznajni aparat", a na ADU se osniva i Odsjek za dramaturgiju.

Ali da se vratim na famozni američki filmski trokut i na njegovu treću stranicu, koju su činili pisci scenaristi. Isto kao i redatelji, oni su također većim dijelom bili u "stalnom radnom odnosu", i iako vrlo dobro plaćeni, ostali su hijerarhijski najniži dio piramide stvaranja koncepta filma. Najčešće su radili u "dvojcima", takozvanim timovima u dvoje, te oboružani pisacim strojevima iz kancelarija, od kojih je svaka pripadala jednom "dvoju", predlagali razne teme, priče, novinske članke za moguću scenarij ili pak odgovarali svojim talentom na želje, a katkada i hirrove producenata. Radno vrijeme bilo im je od 9 do 16 sati, a u visini njihovih primanja ogledao se i njihov status. Neki od pisaca bili su toliko traženi da su čak iznajmljivani u neki drugi studio (recimo



C. Brackett, B. Wilder / Posljednje scenarističke promjene

Warner Brothers posudi scenariste MGM-u) ukoliko se radilo o temi izrazito bliskoj nekom scenaristu koji je pod ugovorom druge produkcijske kuće. Tako bi, ako je netko htio iznajmiti Charlesa Bracketta i Billyja Wildera (kao najbolje plaćen scenaristički dvojac početkom četrdesetih), to platio sudjelovanjem svojega glumca, recimo Caryja Granta, u produkciji studija u kojem su radili Wilder i Brackett. Status pisaca u Hollywoodu još se zornije ogledao u – parkirnim mjestima. Naime, producenti, redatelji i glumačke zvijezde studija imali su po vlastita parkirna mjesta na koja je piscima bilo izričito zabranjeno ostavljati svoje automobile. Prelazak iz jedne kaste u drugu bio je nemoguć sve do 1939. godine,

kada piscu-scenaristu Prestonu Sturgesu uspijeva nezamislivo – režirati svoj vlastiti scenarij *The Great Gatsby*. Dodatno napredovanje značilo je dolazak do samog vrha – postati producent.

Dakle – nikakvih dramaturga nije bilo. Što, dakako, ne znači da se dramaturška pomoć nije davala.

Ovakvo na prvi pogled izgleda da je institucija filmskog dramaturga izmišljena u zemljama istočnog bloka i jake državne kinematografije. Dramaturg je u početku bio politički podoban intelektualac koji bi znao ukazati na zanimljiv tekst s estetske strane, a valjda i upozoriti vlast na njegovu potencijalnu štetnost.

Međutim, kojiput su i nepoćudni intelektualci bili sklonjeni u "sinekuru" radnog mjesta dramaturga za kojeg je bolje da šuti i "ne talasa".

Kod televizijskog dramaturga ili tzv. "scenarističkog poslovođe" situacija je još drastičnija, a prisutna je skoro svugdje u svijetu. Državna je televizija ta koja vodi brigu o vlasti, jer o njoj ovisi, te o (ne)ukusu prosječna, a danas već i ispodprosječna gledatelja. Stoga dramaturg često mora znati da najšire gledateljstvo ne mora voljeti mladenački eksperiment u "prime timeu", i to je samo jedan od mnogobrojnih kompromisa na koje će pristati ukoliko želi opstati u estetici takva mikrosvemira. A u novoj navali sapunskog kiča "scenaristički poslovođa" postao je još manje bitan jer se opstanak nekoga milijunskog projekta temelji na svemu prije negoli na njegovu mišljenju o kvaliteti scenarija.

Kako je pak kod nas na filmu? Naša kinematografija nije producerska, nego autorska i redatelji su ti koji prolaze ili ne prolaze na natjecanjima. Vrlo često se ne ocjenjuje samo kvaliteta scenarija, dramskog predloška filma, nego mnoge druge stvari koje nisu uvijek povezane s umjetnosti – ali kod filma je često tako. U takvoj autorskoj kinematografiji ostvarivanje redateljskog projekta ne ovisi o njegovoj spremnosti za brušenje scenarija pa svoju energiju mnogo više troši na zatvaranje financijske konstrukcije negoli na scenaristički posao. Uza sve to prisutni su i snažni osjećaji veće vrijednosti (ako se prođe na fondu) pa mnogi redatelji zapravo više traže izvršitelje, a manje suradnike. No, postoje i oni koji uistinu traže i vole razgovor o scenariju, ali razgovori se vode i s glumcima i sa snimateljima, montažerima, tek iznimno s dramaturzima. U svakom slučaju, traže prijatelje koji znaju posao i u koje mogu imati povjerenje, a to ne moraju nužno biti dramaturzi. Osim razgovor-

ra o scenariju, iščitavanja raznih verzija, prijedloga rješenja određenih scena, čak i mogućih štrihova, traženja rupa, nedosljednosti, nelogičnosti i još mnogih drugih stvari – dramaturg prijatelj morao bi redatelju znati pomoći baš u svemu gdje može. Primjerice, dugi razgovori o konceptu glumačke podjele mogu dovesti do sjajnih rezultata, ali i do katastrofe.

Međutim, producenti baš i nisu previše sretni plaćati dramaturga u ionako skromnom budžetu projekta, a uostalom kakav je to prijatelj koji svoje prijateljstvo naplaćuje?! I tu dolazi do paradoksa velikih razmjera.

Zapravo – kad sumiram sve ovo što sam napisao, situacija u našoj zemlji nije nimalo blistava po mlade ljude zainteresirane da budu dramaturzi na filmu.

Što po tom pitanju može učiniti ADU?

Po mom mišljenju, mnogo više nego što čini i što je činila.

Iako su se na Akademiji uvijek cijenili originalni dramski pokušaji (od čega sam i sam dosta profitirao), oni nikako nisu dovoljni da se od talentirana čovjeka napravi filmski dramaturg. Obrazovanje bude svedeno na opće i dramaturg postaje intelektualac – "filozof drame", a neke još pretvore u pisce, što je, dakako, za svaku pohvalu i oko toga bih se najmanje trebao buniti.

No, praktična filmska dramaturgija na taj se način ne može naučiti. U moje studentsko vrijeme, tek jedan profesor, doduše izvrstan, Zvonimir Berković, pokušavao nas je naučiti nekim zakonitostima imanentnim filmskoj dramaturgiji. To, dakako, za ozbiljno bavljenje tim stvarima nije dostatno jer vas profesor koji je i sam umjetnik ipak i najviše podučava svojem senzibilitetu, posebno dok mentorira vaš filmski scenarij. A samo jedan kolegij – kao što je bio "Dramaturški praktikum – film", ne može biti i jedini ozbiljan predmet iz dramaturgije filma.

Zakoni i mogućnosti filmske dramaturgije uče se stalno, svaki dan, na tuđim scenarijima... uz montažne stolove ili DVD-playere... uz razne profesore... uz razne autore...

I tad si ne postavljamo samo pitanja utemeljenosti karaktera, to se podrazumijeva, ili dobro napisane scene, i to se podrazumijeva, jer to svaki dobar scenarist mora znati napraviti. Ne postavljamo ni pitanje razloga na koje smo odmah u početku odgovorili – to su načelna pitanja i bez njih nema ničega.

Ipak, najrafiniranija i najsuptilnija pitanja filmske



Ernst Lubitsch



B. Wilder, P. Sturges / Dva prva pisca-redatelja

dramaturgije malo su drugačija. Da ih postavim nekoliko... Koju informaciju znaju gledatelji i zašto je znaju već sada, ne bi li bilo bolje odgovoriti informaciju? Do kojeg ćemo trenutka odgovoriti informaciju? Koje stvari što su se dogodile ne valja pokazati u filmskoj slici? Što bi bilo ako bismo započeli "flash backom"? I mnoga druga...

Ono što, dakako, kod nas dramatično nedostaje jest odgovarajuća literatura, na što ADU nema utjecaja. Ali radi se o literaturi koja može značajno unaprijediti neke praktične dramaturške spoznaje. Meni osobno eseji Billyja Wildera o Ernstu Lubitschu pomogli su mnogo više nego...

Česi su svemu tome još davno stali na kraj tako što su u sklopu FAMU-a osnovali izuzetno uspješan odsjek filmske scenaristike. Ne trebam ni ponavljati da većina najuspješnijih čeških autora dolazi upravo s tog odsjeka.

Slijedeća esencijalna stvar jest druženje i prijateljstvo, jer dramaturg nije ništa drugo nego najbolji prijatelj scenaristu i redatelju. A na takvo što mi jednostavno nismo naučeni. Što kroz vlastitu narav, što kroz akademski odgoj, gdje taština slavi rivalitet.

Tako zapravo stvaramo nepovjerljive umjetnike, manjkalno usredotočene na svoj osobni talent, a zapravo nespremljene otvoriti se ravnopravnom suradniku, još k tome i nedovoljno osposobljene za praktičan rad zbog šupljeg nastavnog programa.

Danci su na svojoj akademiji tome stali na kraj formirajući "američke trojke", producent, redatelj i pisac sve su vrijeme, na svakom malenom filmu, funkcionirali kao autorska trojka. Generacija na kojoj je taj princip bio ustanovljen iznjedrila je *Dogmu*, von Triera, Vinterberga, Lone Scherfig...

Kod nas je situacija iz temelja drugačija i ne znam kada će se promijeniti. Simptomatično je također da hrvatski suvremeni dramski pisci u kazalištu postuju mnogo bolje rezultate nego na filmu, a dobrim dijelom posve su izvan uspona hrvatskog filma posljednjih godina. Tu dolazimo do još jednog paradoksa. Jednu od najvitalnijih vrijednosti hrvatskog kazališta predstavljaju suvremeni pisci, a naše je kazalište u posljednje vrijeme nadmašio film, u čemu gotovo da i nisu sudjelovali suvremeni hrvatski pisci (uz dvije-tri iznimke). Čini se kako su vrlo rijetki slučajevi da se pisci u funkciji dramaturga ili scenarista druže s redateljima.

I zašto bi, dakle, filmski redatelji angažirali dramaturge s kojima do sada nisu surađivali, koji nemaju praktičnog iskustva i koje privatno ne poznaju, a trebali bi biti prijatelji – u ovoj našoj maloj i siromašnoj kinematografiji?