

ALDONA SZUKALSKA  
(Poznań)

### ZAPIS SCENARIUSZOWY W EMIGRACYJNEJ TRYLOGII MIODRAGA BULATOVICIA

Współcześni teoretycy niezwykle często podkreślają transgresyjny charakter literatury, jak i całej sztuki dwudziestego wieku. Obok dobrze znanej i tradycyjnej formuły *ut pictura poesis* pojawiły się całkowicie nowe tendencje takie jak, zmierzanie literatury w stronę teatru, filmu, telewizji, fotografii czy nawet Internetu. Miodrag Bulatović (1930–1991), serbski pisarz czarnogórskiego pochodzenia, właśnie w przekraczaniu granic między sztukami upatrywał istoty swej twórczości. Obok malarstwa jako największe i najważniejsze źródło swych inspiracji wymieniał kino<sup>1</sup>. Przejście od inspiracji malarskich do filmowych w przypadku tego autora wiązało się jednak ze znaczącą zmianą techniki pisarskiej, jak i techniki wizualizacji. Choć wpływy filmu są widoczne już w pierwszych opowiadaniach Bulatovicia, to fascynacja ruchomym obrazem swą najpełniejszą realizację znalazła dopiero w jego późnych dziełach. Wyraźną granicę wyznaczającą przełom w twórczości pisarza stanowi powieść pt. *Wojna była lepsza* (1977), do której film został wprowadzony przede wszystkim jako temat. Wykorzystana w przypadku opisów formuła „ruchomego oka kamery” oraz gra kategorią *mimesis* zapowiadały mające pojawić się w kolejnych utworach eksperymenty formalne. W poświęconej emigrantom trylogii *Ludzie o czterech palcach* (1975), *Peti prst* (1977) i *Gullo Gullo* (1982) nie powracają już znane z wcześniejszych utworów charakterystyczne elementy przestrzeni, motywy epifanijne czy wizualne metafory. Wykorzystując w nich „ruchome oko kamery”, zapis scenariuszowy, filmowe dialogi, a także aluzje do wybranych tytułów, postaci czy gatunków kinowych, Bulatović pragnął osiągnąć pewien ideał – filmowość totalną.

Jeszcze na początku wieku XX francuski estetyk Etienne Souriau dowodził znacznej odmienności literatury i filmu, wypływającej z różnego traktowania przez nie takich czynników jak: czas, tempo, przestrzeń oraz punkt widzenia. Jego zdaniem dowodem na to był fakt, iż powieść tak łatwo nie poddaje się przekładowi na język filmu<sup>2</sup>. Jednak mimo for-

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Čađenović, *Godine i knjige. Oglеди i kritike*, Podgorica 2002, s. 179–180.

<sup>2</sup> Cyt. za: S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 273.

malnych przeszkód związku między kinem a powieścią są niezwykle silne i ujawniają się nie tylko w przypadku dokonywania adaptacji czy ekranizacji, ale także w sytuacji, gdy sama powieść wykorzystuje osiągnięcia filmu. Egzemplifikacją jest między innymi dość rzadko stosowany w literaturze tzw. zapis scenariuszowy. To jednak zabieg szczególnie, gdyż twórca nie inspiruje się bezpośrednio możliwościami kina, lecz samym scenariuszem, który zazwyczaj pełni funkcję czysto użytkową i usługową wobec filmu, będącego jego właściwą realizacją<sup>3</sup>. Jak zauważa Pier Paolo Pasolini: „Scenariusz to struktura obdarzona wolą stania się inną strukturą”<sup>4</sup>, tekst od samego początku przeznaczony do realizacji w postaci filmu. Nieautonomiczność tego typu form sprawia badaczom problemy klasyfikacyjne. Reżyser i scenarzysta Michelangelo Antonioni odmawia scenariuszom wartości literackiej, podobnie jak Bolesław W. Lewicki czy Marek Hendrykowski, którzy raczej umiejscawiają je poza nawiasem literatury<sup>5</sup>. Maryla Hopfinger zwraca zaś uwagę na podwójną przynależność scenariusza, który z jednej strony rzeczywiście pełni funkcję usługową wobec filmu, ale z drugiej może się także okazać „wystarczająco interesującą dla literackich czytelników lekturą”<sup>6</sup>. W świetle najnowszych badań podkreśla się więc, jak uczyniła to Barbara Giza w swojej książce poświęconej Tadeuszowi Konwickiemu, dwukodowy charakter scenariusza:

Scenariusz znajduje się pomiędzy literaturą a filmem, bo operować musi dwoma kodami. Oznacza to podwójne jego rozumienie – jako tekstu literackiego lub też tekstu czysto technicznego, bez walorów artystycznych<sup>7</sup>.

Wykorzystanie zapisu scenariuszowego w literaturze wiąże się ze wzmocnieniem aspektu wizualnego języka, gdyż zdaniem Kracauera tym, co przede wszystkim odróżnia jedną dziedzinę od drugiej jest temat. „Życie utrwalone przez kamerę jest przede wszystkim ciągłością materialną”<sup>8</sup> – podkreśla. Natomiast powieść:

[...] także często bywa zaabsorbowana bytem materialnym – twarzami, przedmiotami, krajobrazami. Ale stanowi to jedynie część jej świata. Jako kompozycja werbalna jest zdolna, a przeto i skłonna bezpośrednio nazywać i penetrować zdarzenia życia wewnętrznego – od emocji do idei, do konfliktów psychologicznych do dysput intelektualnych. W rzeczywistości wszystkie powieści zajmują się wydarzeniami lub stanami wewnętrznymi. Świat powieści jest przede wszystkim continuum myślowym. Continuum to obejmuje składniki, które wymykają się filmowi, ponieważ nie mają odpowiedników w świecie materialnym<sup>9</sup>.

Wprowadzenie do literatury zapisu scenariuszowego wydaje się więc sytuacją wysoce specyficzną, w której pisarz rezygnuje z tego, co najbardziej istotne dla jego medium, czy-

<sup>3</sup> I. Chłasta, *Tadeusz Konwicki – pisarz scenarzystą, scenarzysta pisarzem*, „Bez Porównania” 2006, nr 4, [www.Bez-porownania.spine.pl/index.php?tresc=04059](http://www.Bez-porownania.spine.pl/index.php?tresc=04059).

<sup>4</sup> M. Karpiński, *Scenariusz: Niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004, s. 35.

<sup>5</sup> I. Chłasta, *op. cit.*

<sup>6</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 160–161.

<sup>7</sup> B. Giza, *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*, Warszawa 2007, s. 7.

<sup>8</sup> S. Kracauer, *op. cit.*, s. 276.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 276.

li intelektualizmu, idei, psychologizacji postaci. Punkt ciężkości zostaje natomiast przeniesiony na obrazowość i zdynamiczowanie akcji. Dodatkowo, tak jak w przypadku powieści *Ludzie o czterech palcach* serbskiego pisarza, pojawiają się także wyróżniki formalne, typowe dla scenariusza takie jak: przewaga dialogów, podział na sceny, didaskalia, kapitaliki wprowadzające postaci.

Wykorzystanie zapisu scenariuszowego w powieści wymaga od autora przede wszystkim, by jako czytelnika idealnego założył kogoś dobrze zaznajomionego z konwencjami odbioru dzieła filmowego, kogoś, kto już w całkowicie intuicyjny sposób utożsamia się z okiem kamery. Struktura tekstu generuje bowiem projekt wizualnej percepcji, który zostaje „podsunęty” poprzez sygnały wewnątrztekstowe „podpowiadające” odpowiedni sposób postrzegania. Dla literatury korzystającej z osiągnięć kina typowe jest przerwienie znacznej części odpowiedzialności na odbiorcę. W przypadku eksperymentalnej prozy Alaina Robbe-Grilleta, *nota bene* filmowca świadomie sięgającego po możliwości obrazu filmowego, jak podkreśla Czermińska, powieści stają się „dziełami do konkretyzacji”, skonstruowanymi „jako rola dla oczekiwanego czytelnika”:

Jeśli to, co pisze w swym eseju Robbe-Grillet, próbowalibyśmy przełożyć na język fenomenologicznej teorii dzieła literackiego, okaże się, że patrzy on na opowiadanie literackie lub filmowe – przede wszystkim od strony odbiorcy, jak na dzieło przeznaczone do konkretyzacji, i że konstruuje swoje utwory jako rolę dla oczekiwanego czytelnika lub widza. W takim kontekście pojawia się jego pogląd, że jedyną liczącą się w dziele „osobą” (osobą, a nie zlepkiem słów czy filmowych obrazów) jest odbiorca<sup>10</sup>.

W przypadku prozy Bulatovicia dość często stosowanym chwytem przenoszącym ciężar odpowiedzialności na odbiorcę jest tzw. „ruchome oko kamery”. W tym przypadku tworzenie opisu nie polega na naśladowaniu możliwości ludzkiego postrzegania, lecz kamery będącej urządzeniem technicznym znacznie doskonalszym od narządu wzroku. Zachowanie perspektywy ludzkiego oka zazwyczaj wymaga pozostawienia punktu widzenia mniej więcej przez cały czas w tej samej odległości od obserwowanego obiektu, z zachowaniem dystansu, jaki zwykł przyjmować oglądający innych człowiek. Gdy pojawia się kamera zastępująca oko, uzyskana zostaje znacznie większa swoboda poruszania się. Uprawomocnione zostaje stosowanie oddaleń w postaci panoramy, czy całej gamy zbliżeń – począwszy od detalu, a skończywszy na makrodetalu<sup>11</sup>, które nie zawsze są dostępne zwykłemu obserwatorowi. Trzeba jednak zastrzec, że literatura już wcześniej wykorzystywała te efekty i w przypadku powieści z zapisem scenariuszowym mają one charakter wtórny.

Zastosowanie przez Bulatovicia chwytu „ruchomego oka kamery” w przypadku jego ostatnich powieści wiąże się niemal z całkowitą rezygnacją z psychologizacji postaci na rzecz techniki behawioralnej i podkreśleniem aspektów wizualnych akcji. W przypadku *Ludzi o czterech palcach* narracja bardzo często, niczym urządzenie rejestrujące, prowadzi wzrok czytelnika od pełnego ujęcia obiektu poprzez detal i skupia się na istotnym makrodetalu:

<sup>10</sup> M. Czermińska, *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972, s. 31.

<sup>11</sup> Zob. S. Czyżewski, P. Sitarski, *Kamera – światło – montaż*, Kraków 2001, s. 5–26.

Cały we krwi i na kolanach, kościsty trzydziestolatek, Polak, po prostu wył. Trzymał coś w wyciągniętych przed siebie dłoniach. Marković nigdy jeszcze nie widział wyjątego oka. Było drobne, martwe, pozbawione wszelkiego znaczenia, emigranckie<sup>12</sup>.

Wykorzystanie tzw. zapisu scenariuszowego jeszcze bardziej komplikuje sytuację, gdyż słowo reprezentuje tu nie tylko strukturę językową, a efektem końcowym nie jest dzieło filmowe, lecz obraz powstający w czytelniczej wyobraźni<sup>13</sup>. Bulatović w swojej trylogii najczęściej wykorzystuje tę technikę przy tworzeniu dominujących w scenariuszu opisów przestrzeni. Za pomocą wyliczenia przedmiotów zostaje między innymi zaprezentowana symboliczna katownia Słowian na płaskowyżu. Wypełniają ją liczne fotografie, wycinki prasowe, mapy oraz drobiazgi wyjaśniają, a co więcej także unaoczniają, poglądy polityczne i światopogląd terrorystów. Autor wykorzystuje tu *enumeratio*, które wyróżnia jednak filmowa perspektywa tzw. rejestrujące „oko kamery” prześlizgujące i zatrzymujące się na poszczególnych fotografiach. Uzyskany w ten sposób opis przestrzeni ma charakter niemal dokumentalny:

Nie zdawałem sobie sprawy, kto mówi, Niko Marasz czy przedwcześnie postarzały i ograniczony Kazimir z latarką, która oświetlała:

1. Rozradowanego Hitlera w stroju tyrolskim, z pięknie uczesaniem czarnym prosięciem rasy berkszyr, z prosięciem zwanym Josephine w objęciach, Adolfa w otoczeniu jasnowłosych dzieci z bukietami kwiatów alpejskich, jak również inwalidów bez nóg, żeber, szczęk, rąk, oczu, podniebienia, matek poległych gigantów i bohaterów z SS, księży ze swastykami na piersiach, robotników z wystawionymi na pokaz narzędziami, podniesionymi głowami, mięśniami napiętymi na użytek fotografa i historii;

2. Benita Mussoliniego, także z Josephine, w ramach z bawarskiego drewna, a na koniu bez głowy, oczu, ogona i jednej przedniej nogi, w roku 1923 przejeżdżającego przez Rzym; koń Benita z trudem przedzierał się przez szpaler goryli w czarnych koszulach i akrobatów w cywilu lub franciszkańskich habitach, przez grona dziewcząt, młodych matek z wzorowymi faszystowskimi dziećmi w ramionach, przez szeregi motocyklistów z bronią wymierzoną w ramy mamuciego fotomontażu z Bóg wie którego roku, wreszcie przez stada osłów, kóz i świń, a gniewny, do zwycięstwa predestynowany aktor i jeździec, Duce, z siodła rozkazywał wyć, grać i walić w bębny wykonane z ludzkiej, abisyńskiej i albańskiej skóry;

3. rzymskich kardynałów, kapelanów i księży, kanoników i dziekanów, uśmiechniętych i przekonanych o zwycięstwie czarnego koloru, oraz papieża Piusa XII, którzy na fotografii wielokrotnie rozrywanej i sklejaną caują w ust, uszy, pępek i łaskocą w tym erotycznym 1941 roku, a potem obdarowują krzyżkami, chlebem i znoszonymi buciukami dzieci greckie, etiopskie i libijskie, dnia tego przechodzące na wiarę katolicką<sup>14</sup>.

W innym fragmencie kolekcja zdjęć uzupełniona zostaje o przedmioty, które, podobnie jak fotografie, pełnią rolę symbolicznych rekwizytów. W tym opisie stają się one barwną ilustracją dla recytowanego z pamięci przez jednego z więźniów i dość nużącego *Podręcz-*

<sup>12</sup> M. Bulatović, *Ludzie o czterech palcach*, przeł. D. Cirić-Straszyńska, Warszawa 1983, s. 10.

<sup>13</sup> Więcej o zapisie scenariuszowym pisze M. Z e i c - P i s k o r s k a, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1981, z. 119, s. 177.

<sup>14</sup> M. Bulatović, *Ludzie o...*, *op. cit.*, s. 106–107.

*nika hodowli świń Niezależnego Państwa Chorwackiego* – autorstwa niejakiego dra Kreszimir Maslovaricia:

Nad stołem wisiała wyblakła, zaskorupiała, w wielu miejscach podrapana i podziurawiona mapa Niezależnego Państwa Chorwackiego, przypięta gwoździami i pozlepiana kłajstrem. W pustych miejscach poprzyczepiano fotografie przedstawiające arcybiskupa Alojzjiego Stepinca i innych wysokich dostojników kościoła rzymskokatolickiego [sic] przy obficie zastawionym stole, gdzieś na froncie; Naczelnika dra Ante Pavelicia, w fezie, ochotniczej mużułmańskiej dywizji SS i z nieuleczalnym smutkiem w oczach; ustaszowców z Czarnej Legii i włoskie czarne koszule, szczerzące zęby nad ciałami zamęczonych dzieci po drugiej stronie drutów otaczających obóz. Na dolnym brzegu mapy zawieszono karton z napisem wykonanym krzywymi literami: „Nie jesteśmy Słowianie, lecz Ostrogoci!” W rogach poprzyklejane były kolorowe fotografie bażantów, dzięciołków i skowronków z ojczyzny, nadzarte już przez czas i wyziewy świńskie<sup>15</sup>.

W innej części utworu zapis scenariuszowy zostaje wykorzystany przy opisie środowiska przestępczego, co również służy nadaniu utworowi dokumentalnego charakteru. Jeden z bohaterów Staś Pandurowski, morderca Barabasza, prezentuje wyciągane z kieszeni przedmioty i rozkłada je na stole. Typowe dla gangstera wyposażenie, symbolizujące przemoc i agresję, zderzone zostaje z elementami banalnymi. Ich pojawienie się wywołuje efekt komiczny, który ustępuje miejsca estetyce szoku, gdy na stole niespodziewanie pojawiają się uszy ofiary:

Z kolei Staś porozkładał na stoliku: jeszcze ciepłą cygarniczkę Barabasza, sztylet Barabasza wyjęty z rękawa albo z buta, jajko na twardo z solą w plastikowej torebce, uzi Barabasza, z czterdziestoma kulami kaliber 9 para, cienkie emigracyjne gazety Barabasza drukowane cyrylicą, portfel Barabasza z licznymi dokumentami, listami oraz fotografiami kalek, hermafrodyt i ślepców z DDR przeznaczonych na sprzedaż, ulubiony zegarek kolejarski Barabasza na łańcuszku z fałszywego triesteńskiego złota, chusteczki Barabasza, bindy do wąsów, opaski do włosów i jąder. Dwoje kłapciastych uszu Barabasza w poplamionej krwią książce Izydora Koźmińskiego *Liczb*...<sup>16</sup>.

Zapis scenariuszowy w formie wyliczenia równie często wykorzystuje Bulatović w kolejnej części gangsterskiego cyklu w powieści *Gullo Gullo*. Za jego pomocą m. in. zaprezentowany zostaje opis kryjówki ruchu terrorystycznego, w którym mamy do czynienia z dokumentującą rejestracją znajdujących się w niej przedmiotów:

Wśród kluczy, wytrychów, stalowych prętów, kleszczy, wiertarek, sprężyn, spawarek, obok całej góry narzędzi ślusarskich, które pasowałyby raczej do jakichś innych rąk niż do szczipnych dłoni Luthra, leżała mapa Europy w wydaniu Agipa. Plany Amsterdamu, Frankfurtu nad Menem i Mediolanu, Madrytu, Berlina Zachodniego i Paryża, a także Rosenburga nad Izarą, w wydaniu Shella, mapy szczegółowe, plany poczt i więzień, kościołów i banków, lotnisk i składów wojskowych, domów gry i portów wieńczyły kolekcję sztyletów, kastetów i pałek<sup>17</sup>.

Inną formą typową dla zapisu scenariuszowego są wprowadzone do struktury powieści didaskalia. W *Ludziach o czterech palcach* na początku rozdziału VIII, ten wyróżniony

<sup>15</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 263.

<sup>17</sup> M. Bulatović, *Gullo Gullo*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Warszawa 1989, s. 56.

w tekście kursywą i charakterystyczny dla dramatu, ale i scenariusza, sposób opisu przestrzeni, niezwykle skrótowo określa miejsce, gdzie będzie się rozgrywać akcja:

*Ogród pewnej willi w Bremie. Od fontanny rozchodzi się kilka żwirowanych ścieżek. Kamienne ogrodzenie. Stół i ławki z klocków brzoźowych. Na scenie pojawia się zgarbiona postać mężczyzny o długich rękach i splaszczonej czaszce. Następnie goryl wycofuje się i znika w ciemności. Podziwiając piękno ogrodu, śledzimy jednak ostrożnie posunięcia dwóch mężczyzn, których rozmowa bardzo nas interesuje. Jesienny wieczór zapowiada burzę*<sup>18</sup>.

Didaskalia pojawiają się także w powieści *Gullo Gullo*. Stanowią one integralną i dominującą część dialogów, ale w odróżnieniu od poprzedniego przykładu, są bezpośrednio wprowadzane do tekstu:

Nossack, *z obwisłym brzuchem, w bermudach i słomkowym kapeluszu, barytonem:*

SSzabó, biedny mój Szabó, mówili ci, jak czytać Nową Biblię?

Szabó, *przez szczura jak przez grzebienie:*

Zwrócili tylko uwagę, że pierwsze zdanie Nowej Biblii brzmi: „Na początku było nie słowo i strach, ale na początku była otchłań, pustka i Gullo Gullo, zwierzę dobre i pogodne, mądre i szlachetne, piękne jak słoneczny dzień, jak przemoc, zwierzę święte, tak jak niezaprzecalnie święty był kiedyś krzyż...” Pokazali mi to zdanie wyryte na srebrnej obręczy naszego czekoladowego ciężaru. Oto ono...

Klaus von Ritt, „którego coraz bardziej irytuje ciągle wspomnianie czekoladowego ciężaru, sińców, zablizniających się ran, zasług Węgry”:

Rozumiem, Herr Szabó, że bandyci, przez jakieś dziesięć minut, zajmowali się panem i pańskimi jądrami, widzieliśmy zresztą skutki, ale poza tym kręcili się po domu Herr Nossacka, byli, można powiedzieć, w każdym kącie. Co tam robili, jak pan sądzi, skoro niczego nie zniszczyli i nie wynieśli?

Szabó, *czując, że sztuka mięsa stygnie mu w zębach:*

Zzakładali ładunki, Herr Graf. Powiedzieli, że jest to materiał o wielkiej sile eksplozji czy coś podobnego. Z tu obecnych nie wiedzą o tym Herr Tatarogłu, Herr Florescu, Herr Papadrakulis. Herr Nossack pierwszy zobaczył taki ładunek, w kominku. Na podstawie koloru i zapachu porównał go do czekolady...

*Wielka rodzina chichocze, a Węgrowi nie pozostaje nic innego jak tylko żuć bawarskiego szczura. Robił to już kiedyś w obecności Ivanovicia, Joe Butlera, Miguela Adriana Pinto...*<sup>19</sup>.

W jednym z fragmentów opisujących prezentację programu o mitycznym zwierzęciu Gullo Gullo didaskalia uzupełniają informację o pojawiających się na ekranie telewizora obrazach, ale jednocześnie ze względu na swą naoczność szokują:

<sup>18</sup> Idem, *Ludzie...*, *op. cit.*, s. 217.

<sup>19</sup> Idem, *Gullo Gullo*, *op. cit.*, s. 54–55.



*(Kolejny obraz przedstawia scenę, w której rosomak rozkracza się na ogoniastej wybrance i wbi-  
ja go z rykiem, a biedna oblubienica, już w następnym kadrze, wyrzuca z siebie w tej zamieci  
parę tuzinów gulląt.)* Gullo Gullo chłopce krew, żłopie ją po prostu, wszystko rozdziera pazura-  
mi, żeby jebać! Przebywając z dala od ukochanej, wśród innych zwierząt, dmucha, co popadnie...  
*(Obraz przedstawia tęgą, fioletową żyłę z żołądźką zwróconą w lewo, ekran zaś do ostatniego  
milimetra wypełniony jest strachem.)*<sup>20</sup>

W innej części *Ludzi o czterech palcach* kwestie mniej znaczących bohaterów niczym w scenariuszu zostają rozpisane na role. Postacie gasterbeiterów noszą to samo nazwisko Petrović i odróżnia je tylko przyporządkowana im cyfra rzymska:

Petrović I: „Marga, twój mąż nas przysyłają”.

„Czy ojciec wiedzą, że córeczka żyje, że jest zdrowa, syta i podobna do nich?”

Petrović II: „Mąż wiedzą wszystko. Wszystko, a zwłaszcza to, że biednym niemieckim nieródkom nie chciałaś oddać dziecka nawet za pięćset DM. Co za wstyd, Marga! To nie my żyjemy Niemców, ale Niemcy nas! Ojciec wiedzą poza tym, że nie chciałaś wydać człowieka bez palca, za którego proponowano ci aż tysiąc sześćset DM!”

„Dobrze, że wiedzą o tym wszystkim.”

Petrović III: „Twój mąż nas tu przysłali, Marga. Kazali sobie przywieźć córeczkę.”

Petrović I: „Na płaskowyż, Marga. Odbywają tam specjalne ćwiczenia. Potem jadą dalej. Dlatego chcą zobaczyć dziewczynkę, może ostatni raz”<sup>21</sup>.

Technika zapisu scenariuszowego służy Bulatoviciowi przede wszystkim do dynamizacji akcji. Nagromadzenie i wyliczenie czasowników nie tylko „wprawia obraz w ruch”, ale także sprawia wrażenie bezpośredniego i naocznego ewokowania świata przedstawionego. Zeic-Piskorska tak wyjaśnia motywację twórców sięgających po tę technikę:

Współczesna literatura coraz częściej posługuje się scenariuszowym typem zapisu i to zarówno w gatunkach paradokumentalnych, jak i fabularnych. Wyznaczniki poetyki scenariusza są w stanie w sposób prawdopodobnie najbardziej adekwatny oddać dynamikę życia nowoczesnego miasta, głównie dzięki skrótości przedstawienia (wypunktowania pewnych fragmentów przestrzeni, wyglądu postaci, działania się, kierunku ruchu) wyrażonej w krótkich zdaniach lub też równoważnikach zdań<sup>22</sup>.

Enumeracja pojawia się na przykład przy prezentacji dokonywanych przez Markovicia i Kolarę przestępstw. Technika behawioralna służy tu nie tylko odpsychologizowaniu bohaterów, ale również w znaczącym stopniu dynamizuje akcję, gdyż mamy do czynienia z niemal dokumentalną rejestracją faktów i zdarzeń.

Z pociągów przerzucali się na autobusy. Węsząc jak szakale, szli za samotnymi, dobrze ubranymi pasażerami. Węgier wprawniej szacował ofiary, szeptał do Markovicia, że z Niemców i ich roz-targnienia można żyć jak w raj. Wysyłał Markovicia naprzód, a sam osłaniał go rozstawiając ręce i poły długiego płaszcz. Mark atakował, wyciągał, co się dało, chował w zanadrze. Węgier podstawił nogę wsiadającym i wysiadającym. To był jego numer. „Przepraszam bardzo” – mó-

<sup>20</sup> Ibidem, s. 206–207.

<sup>21</sup> M. Bulatović, *Ludzie o...*, op. cit., s. 206.

<sup>22</sup> M. Zeic-Piskorska, op. cit., s. 179.

wili obaj, podnosili z ziemi ofiary, otrząpali z piasku i błota. Przy takich okazjach trzeba było pracować rękami i nogami. Łup nie mieścił się w kieszeniach<sup>23</sup>.

Za pomocą zapisu scenariuszowego zaprezentowane zostają także sceny statyczne, którym wewnętrzny ruch i dynamikę narzuca kumulacja licznych czasowników oraz uproszczenie toku składniowego:

Budak siedzi na zwykłym miejscu, przed nim leży pasyjka, nóż z Jasenovca i jakaś stara bomba. Złości go nasza rozmowa, drży na całym, ciełe. Na wspomnienie o innej wierze pozieleniał. Widać po nim, że nie wie, co robić. Na stole obok zeszytu leżą odświeżone rękawiczki, po które sięga nerwowo, od czasu do czasu, gdy rozlega się jęk Markovicia<sup>24</sup>.

Wykorzystanie zapisu scenariuszowego w powieści jest sytuacją dość rzadką i specyficzną, polegającą na wykorzystaniu filmowości, której, jak zauważa Zeic-Piskorska, nie można łączyć z tzw. filmowością właściwą, gdyż struktura scenariusza nie odbija jednak struktury filmu<sup>25</sup>. Dla literatury oznacza to rezygnację z typowego dla powieści continuum myślowego, czyli psychologizacji postaci, prezentacji emocji i idei na rzecz wizualności oraz dynamizacji akcji osiągananej poprzez wprowadzenie techniki behawioralnej. Powieść, korzystając z zapisu scenariuszowego, tak jak w przypadku twórczości Bulatovicia, sięga także po środki formalne typowe dla tego gatunku, jak: ograniczenie narracji, dominacja opisu, didaskalia, kapitaliki, podział na sceny. Zmierzanie w stronę kina i przemiany techniki wizualizacji w twórczości Bulatovicia oznaczają także odejście od uniwersalnej problematyki. W przypadku zbiorów opowiadań i pierwszych powieści teatralna przestrzeń sprowadzona do wyznaczających ludzką egzystencję elementów topografii pełni przede wszystkim funkcję dekoracji, w których rozgrywają się najważniejsze ludzkie dramaty: miłość, śmierć, cierpienie i samotność człowieka w świecie pozbawionym Boga. Natomiast konsekwentnie realizowana przez pisarza w drugim etapie twórczości „technika filmowa” i wykorzystujący klasyczne *enumeratio* zapis scenariuszowy dokumentują losy uwikłanego w historię dwudziestowiecznego Słowianina, dzieje emigranta z Europy Środkowej, Wschodniej czy Południowej, który poszukując prawdziwej wolności, zmuszony jest opuścić swą ukochaną ojczyznę. Przemiany w obrębie techniki wizualizacji oznaczają w przypadku Bulatovicia przeniesienie zasadniczego ciężaru z tematyki egzystencjalnej na obyczajową. Niestety, zbyt liczne eksperymenty formalne w znaczący sposób utrudniły odbiór ostatniej trylogii, co sprawiło, że nie została ona należycie doceniona ani przez czytelników, ani przez krytyków. Przedwczesna śmierć tego wyróżniającego się na niwie literatury jugosłowiańskich pisarza spowodowała, że w przeciwieństwie do reprezentantów francuskiej nowej powieści nie miał on okazji sprawdzić, czy i kiedy ta formuła uległaby wyczerpaniu.

<sup>23</sup> M. Bulatović, *Ludzie o...*, *op. cit.* s. 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 118–119.

<sup>25</sup> M. Zeic-Piskorska, *op. cit.*, s. 80.



---

ALDONA SZUKALSKA

### **Script Notation in the Emigrational Trilogy of Miodrag Bulatović**

#### Summary

The article entitled “Script Notation in the Emigrational Trilogy of Miodrag Bulatović” is devoted to issues connected with motion pictures, and especially to a quite rarely encountered form, the script notation present in the prose of the Serbian writer of the Montenegro origin. The use of the qualities typical of the film is connected with abandoning the elements characteristic for literature, such as psychologization of the protagonists, the ideas and intellectualism, and replacing them by enhancing visual effects, introducing behavioural techniques or *the moving camera eye*, recording, in a documentary manner, the behaviour of characters as well as the space, and also limiting narration and the domination of description. The article concentrates mostly on the last novels of the Serbian author, which testify not only the changes occurring in the sphere of the visualization technique but also the transition from existential to moral problems.