

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za fonetiku i Odsjek za kroatistiku

Zrinka Banovčić

Usporedba romana i filma „Živi i mrtvi“

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Jelena Vlašić Duić, doc.

Komentor: dr. sc. Julijana Matanović, izv. prof.

Zagreb, svibanj, 2015.

PODACI O AUTORU

Ime i prezime: Zrinka Banovčić

Datum i mjesto rođenja: 9. 6. 1987., Nova Gradiška

Studijske grupe i godina upisa: Kroatistika (nastavnički smjer) / Fonetika (govorništvo),
2012./2013.

Lokalni matični broj studenta: 297816 D

PODACI O RADU

Naslov rada na hrvatskom jeziku: Usporedba romana i filma „Živi i mrtvi“

Naslov rada na engleskom jeziku: Comparison of the novel and the film *The Living and the Dead*

Broj stranica:

Broj priloga: 1

Datum predaje rada:

Sastav povjerenstva koje je rad ocijenilo i pred kojim je rad obranjen:

- 1.
- 2.
- 3.

Datum obrane rada:

Ocjena:

Potpis članova povjerenstva:

1. -----

2. -----

3. -----

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
2. SCENARIJ.....	4
2.1. Pravila u pisanju scenarija.....	5
2.2. Format scenarija.....	6
3. FILMSKI GOVOR.....	7
3.1. Film.....	7
3.2. Govor.....	8
3.2.1. Standardni jezik i dijalekt.....	9
3.2.2. Norma i funkcionalni stilovi hrvatskoga standardnog jezika.....	14
a) Književnoumjetnički stil.....	15
b) Razgovorni stil.....	16
3.3. Ekranizacija pisane riječi.....	17
3.3.1. Tipovi dijaloga.....	19
3.4. Koncept glumac – lik.....	21
4. USPOREDBA ROMANA I SCENARIJA ZA FILM „ŽIVI I MRTVI“.....	23
4.1. Podjela teksta.....	23
4.2. Prikaz likova.....	24
4.3. Auditivni i vizualni elementi u romanu i scenariju.....	29
4.4. Završno poglavlje.....	31
4.5. Roman i scenarij.....	33
5. USPOREDBA SCENARIJA I FILMA „ŽIVI I MRTVI“.....	34

5.1.	Zapisane i ekranizirane scene.....	34
5.2.	Didaskalije.....	38
5.2.1.	Vrste didaskalija.....	40
5.2.2.	Neverbalna komunikacija.....	43
5.3.	Realističnost i uvjerljivost.....	44
5.4.	Jezične funkcije – primjeri.....	47
5.4.1.	Ekspresivna i konotativna (apelativna) funkcija.....	48
5.4.2.	Referencijalna funkcija.....	49
5.4.3.	Fatička funkcija.....	50
5.4.4.	Metajezična funkcija.....	51
5.4.5.	Poetska funkcija.....	53
5.5.	Emocije i boja glasa.....	53
6.	ZAKLJUČAK.....	58
7.	SAŽETAK.....	60
8.	KLJUČNE RIJEČI.....	60
9.	SUMMARY.....	61
10.	KEY WORDS.....	61
11.	LITERATURA.....	62
12.	PRILOG: Podaci o filmu „Živi i mrtvi“.....	64

1. UVOD

Govoriti o umjetnosti iz bilo kojega aspekta, a ne opisati je kao multidisciplinarnu djelatnost sasvim je neprihvatljivo. Promatrati umjetničko djelo kao zasebni artefakt koji je udaljen od društvenih ili znanstvenih aktivnosti, navodilo bi na pogrešne i nepotpune zaključke. U prilog tomu govori činjenica da umjetnost kao živi organizam prodire u sve pore čovjekova djelovanja. Ona nije jedna i jedinstvena, nego poprima mnoga oblička, a od promatrača zahtjeva uključivanje svih osjetila. Nije stoga rijetkost da jedno umjetničko djelo istodobno u sebe uključuje nekoliko vrsta umjetnosti i društvenih znanosti. Sve ju to čini iznimno specifičnom ljudskom djelatnošću za čiji je ostvaraj nužna uspostava komunikacijskoga kanala između samoga umjetnika, djela i publike. U svojoj djelatnosti ona je potpuno slobodna. Jednako dobro trpi univerzalni jezik i individualni izraz onoga koji je stvara, slobodu i nezavisnost kao i podložnost ideologijama. Podnosi eksperimente i već ustaljene autoritete, a ono što je najvažnije svaka od umjetnosti ima svoj poseban izraz kojim se predstavlja publici.

Tradicionalno se umjetnost dijeli na šest disciplina, a pojavom filma postaje bogatija za još jednog ravnopravnog člana. Međusobno prožimanje filma i književnosti tema je ovoga rada, a analizi djela koje je ostvareno u trima različitim medijima pristupa se multidisciplinarno. Polazište za analizu romana je Josipa Mlakića „Živi i mrtvi“, nakon čega se roman uspoređuje sa scenarijem i, napokon, istoimenom ekranizacijom, čiji scenarij potpisuje isti autor. Ova antiratna drama u obliku romana nastaje 2002. godine, dok ekranizaciju i prvo javno prikazivanje doživljava 2007. godine. Film je dobitnik brojnih nagrada, što govori u prilog njegovoj kvaliteti i vrhunskoj adaptaciji književnoga djela na filmsko platno.

Prije same analize nužno je iznijeti određene teoretske podatke i znanstvene spoznaje o samom scenariju i filmu općenito. Dobro ovladavanje teoretskim znanjima neizostavno je pri analizi konkretnoga djela. U prvim poglavljima rada iznose se opći podaci o tome što podrazumijeva scenarij te zakonitosti po kojima scenarij nastaje. Na isti se način iznose spoznaje o teoriji filma te sastavnim elementima filmskoga djela. Budući da je govor jedan od temeljnih filmskih izražajnih sredstava, donosi se analiza govora likova i jezičnih funkcija. Kako je govor tek krajnji ostvaraj analiziranoga djela, odnosno film nastaje nakon zapisane riječi, analiza je kronološka. Polazi se od romana i scenarija, a zatim se analizira zvučni zapis.

2. SCENARIJ

Scenarij je književni predložak u kojemu se razrađuje prizorna strana (scene) budućega filma (Gilić, Kragić, 2003: 604). Iako se danas scenariji izdaju i prodaju kao literatura, njihova prvotna funkcija nije čitanje u širem smislu, nego nastaju sa intencijom da se realiziraju i pretoče u drugi medij. Služe tome da bi se radnja igranog filma razradila prizorno uz specifikaciju ambijenata, likova i njihovih pojedinih postupaka i dijaloga. Moramo se, dakle, složiti da je ova vrsta čitanja namijenjena redatelju, producentu, kostimografu, scenografu, glumcima i slično. U filmskoj je terminologiji scenarij tek baza, početna točka na putu realizacije jednoga filma. Takav je i scenarij za film „Živi i mrtvi“ koji je za potrebe rada detaljno analiziran. Dijalozi su pisani izdvojeno, a svaka je scena posebno označena i opisana. Već pri samoj analizi scenarija jasno nam je da se pod istoimenom ekranizacijom krije upravo igrani film, jer da je tome drugačije i sam bi scenarij imao bitno drugačija obilježja. Nije rijetkost da scenarij i književno djelo potpisuje ista osoba. Jedan je od takvih primjera i već spomenuti roman i scenarij, čiji je autor Josip Mlakić¹, dok je Kristijan Milić režiser filma. Važnost scenarističkoga posla leži u tome što je scenarist zapravo jedini pisac koji vlastite riječi, pisani tekst, priprema za preobliku u zvučne i vizualne signale, a dobar scenarist mora biti svjestan razlike između napisanih i izgovorenih riječi. Scenaristi nikako ne bi smjeli zlorabiti govornu riječ. Film treba biti okrenut stvarnom životu na svim svojim razinama, stoga nema potrebe da junaci posežu za izvrsno sročenicama i mudrim izrekama. Scenarist se treba voditi jednostavnošću, uvjerljivošću i lakoćom svakodnevnog izraza.

Analizirajući hrvatske adaptacije proznih tekstova u filmske scenarije, Šakić (2010.) zaključuje da najbolji filmovi nastaju onda kada redatelji posegnu za proznim predloškom kao građom za film i preoblikuju ga (prema: Vlašić Duić, 2013: 27). Podrazumijeva se, dakle, da književnik, ukoliko preuzima i posao scenarista, dobro poznaje film i njegove posebne zahtjeve. Scenarij je osnova filma i kao takav čini njegovu suštinu. Velik dio vrijednosti filma dolazi upravo iz scenarija. Kvalitetan scenarij od primarne je važnosti za budući film.

¹ Zahvaljujem književniku i scenaristu Josipu Mlakiću na ustupljenom scenariju za potrebe ovoga rada.

2.1. Pravila u pisanju scenarija

Kako je i sam scenarij određena vrsta umjetnosti, nemoguće je očekivati da njegov nastanak podrazumijeva strogo pridržavanje određenih pravila. Ona svakako postoje, ali su isprepletene s individualnošću autora, povijesnim okvirom, tradicijom i kulturom. U kontekstu produkcije scenarij predstavlja osnovni element za snimanje filmskoga djela. Pisanje scenarija ima svoje vlastite probleme i zahtjeve pa traži i svojevrsnu vještinu i maštovitost od onoga koji ga stvara.

U europskoj kinematografiji, u koju svakako pripada i hrvatska, najčešći su takozvani literarni scenariji u kojima je radnja podijeljena po scenama, a vizualni opisi i dijalozi pisani su tako da se mogu čitati kao književno djelo (Tataragić, 2011: 14). S obzirom na to da je scenarij svojevrsni poluproizvod, stilski je često ogoljen jer nužno treba biti konkretan, ali i pristupačan za praktične radove koje obavljaju članovi filmske ekipe. Iako podrazumijeva opisivanje slika, prije svega pruža dramaturški uvid u priču filma.

Stilska strana scenarija uglavnom je jednostavna i teško se može govoriti o stilskim figurama. Analizirati stilistiku filmskoga scenarija znači analizirati konverzaciju koja čini osnovu svakog filmskog scenarija. Scenariju je potrebno pristupiti najprije formalno jer on sam podrazumijeva veoma formalna pravila po kojima piše, a koja nesumnjivo utječu i na sam stil pisanja.

Jezik je iznimno važna sastavnica filmskoga scenarija. Upravo zbog činjenice da se film događa ovdje i sada, u trenutku kada ga gledamo, scenarij se piše u sadašnjem vremenu. Scene iz prošlosti i budućnosti prikazuju se pomoću posebnih pravila i korištenjem posebnih oznaka. On ima svoju verbalnu, ali i vizualnu stranu (Tataragić, 2011: 20). Čak i kada su tekstovi verbalni govor je praćen gestikulacijom, facijalnom ekspresijom, pokretom i pozicijom tijela. Nije rijetko da je tekst bez tih elemenata potpuno neshvatljiv. Vizualni su elementi važan dodatak govoru, mogu odrediti njegovo značenje, a katkad ga i u cijelosti zamijeniti. Kao primjer za to može poslužiti scena poput kimanja glave i slično. Film kao vizualna tvorevina tek zajedno s jezikom čini cjelinu.

2.2. Format scenarija

Tataragić (2006: 21) iznosi formalnu i vizualnu podjelu scenarija na sljedeće elemente: početak ili naslov svake scene, didaskalije, dijalog i montažne oznake. Poznavanje svakog od njih važno je za kreiranje scenarija.

Prije svake scene mora postojati oznaka o tome gdje se i kada radnja odvija. Sam početak scene čine četiri komponente: redni broj scene, oznaka o eksterijeru ili interijeru ovisno o tome gdje se radnja odvija, mjesto na kojemu događa, kao i vrijeme koje se označava kao dan ili noć. Sam tekst svojom formom veoma slični dramskom tekstu. Nadalje se dijeli na didaskalije koje se pišu od jedne do druge margine, te dijalog lika koji je postavljen centralno. Replike se pišu tako da se velikim tiskanim slovima istakne ime lika koji govori, sa svim psihološkim oznakama, a sama se replika nalazi ispod toga na sredini stranice.

Scene se razrađuju po vizualnim i zvučnim segmentima. U vizualne pripadaju opisi likova, opisi radnje, ambijent i atmosfera koja prevladava. Većina se tih podataka ističe u didaskalijama. Zvučnu stranu scene čini dijalog likova sa psihološkim indikacijama za njegovo izgovaranje, zvučni efekti i glazba. Osim u didaskalijama, ove se informacije nalaze u replikama.

Format je važan i u produkcijskom smislu jer jedna stranica scenarija predstavlja približno jednu minutu filmskoga prikaza (Tataragić, 2006: 23). U dramaturškom je smislu format važan jer pruža precizan uvid u važne elemente radnje kao što su zaplet, kulminacija, rasplet i ostalo. Preporuča se tip fonta *courier* ili *courier new* jer je najbliži onomu kojega ima obični mehanički pisači stroj. Ovaj je format standardiziran u hollywoodskom filmu. Naziva se *guild format* i općeprihvaćen je format pisanja scenarija u cijelome svijetu (isto).

Sva su ova pravila osmišljena da bi se uspostavio jedinstveni format koji na najbolji mogući način komunicira sa svim sudionicima u procesu pripreme i samog snimanja filma. Drugačije ne bi bilo moguće uspostaviti valjanu komunikaciju i suradnju između scenarista, knjige snimanja, glumaca, direktora fotografije, tonskog majstora, kostimografa, scenografa i svih ostalih koji se okupljaju u procesu nastanka filmskoga djela.

3. FILMSKI GOVOR

3.1. Film

Riječ film dolazi od engleske riječi *film*, a označava kožicu ili opnu (Gilić, Kragić, 2003: 177). Danas je film jedno od glavnih sredstava kojima se prenose priče i bez sumnje može postići vrijednost umjetničkoga djela. On je sam po sebi posebna umjetnost upravo iz toga razloga što posjeduje vlastita, izvorna izražajna sredstva. Može se opisati kao cjeloviti društveno-doživljajni proizvod. I dok roman polazi od mašte, film uvijek polazi od zbilje pred objektivom kamere. Temelj njegove snage leži u uvjerljivosti i neposrednosti. Osjećaj sudioništva koji film izaziva kod gledatelja, daje mu na snazi i uvjerljivosti. Za razliku od čitanja koje je intimno i osobno iskustvo, film u kinu nezaustavljivo teče. U tim trenucima pristajemo sjediti u dvorani zajedno s drugim, mahom nepoznatim pojedincima, te na nekoliko sati zajednički pratiti zbivanja na ekranu, proživljavati svaku scenu i dramu likova.

Za film, dakle, kao posebnu umjetničku vrstu vrijede i posebna pravila. Primijenivši ta pravila od rađanja prve zamisli i ideje pa sve do posljednjega zahvata, ona filmu mogu osigurati najveći mogući uspjeh. Ono što utječe na kvalitetu sadržaja filma njegova je forma, a procjenitelj njegove kvalitete sam je gledatelj, jer naposljetku film se i realizira upravo za njega. U dodiru s gledateljem on stječe posebnu društvenu vrijednost jer utječe izravno na njegovu svijest. Sudeći po svemu tome, važnu ulogu u svijetu filma ima scenarist koji je kulturni i društveni radnik sa svim dužnostima i pravima koja iz toga slijede. Ipak, društvena djelatnost ne smije biti jedino što scenarista pokreće da svoju poruku izrazi filmom. Bez stvaralačkog talenta i osjetljivosti svojstvene umjetniku, njegovo će djelo biti nezanimljivo i dosadno te će se poruka obezvrijediti. Može se reći kako scenarist koji ne osjeća društvenu odgovornost zloupotrebljava medij filma. Ono najvrednije u filmu ipak su njegova humanost i poezija ove vrste umjetnosti.

Film se definira kao slikovni (fotografski) i zvučni (fonografski) zapis izvanjskoga svijeta, tj svega onoga do čega oko i uho filma može doprijeti (Peterlić, 2000: 36). Iako su teoretičari s početka prošloga stoljeća zvučni film smatrali nepotrebnim, on je s vremenom ipak prevladao. Razlog tomu možemo naći u činjenici da je zvuk sve što nas okružuje. Zvuk je u zbilji uvijek nazočan, makar i u obliku tišine, a zvuk u filmu uz pokret i boju jedan je od triju elemenata što upotpunjuju realističnost filma. Film posjeduje svojstvo fonografičnosti pomoću kojega uspijeva vjerno reproducirati govor, prirodne šumove i glazbu u obliku kakav oni imaju u

zbilji. Upravo se na sintezi vizualnog i auditivnog zasniva dojam stvarnosti u filmu. Svaki filmski zvuk, dakle i govor i šum i glazba, posebno se naznačuje u scenariju, odnosno u knjizi snimanja, a snimanje filmskoga zvuka odvija se u različitim prostorima i okolnostima u kojima treba osigurati primjerene akustičke uvjete i tehnologiju snimanja. Dobra će kvaliteta zvuka pridonijeti dojamu autentičnosti, jednako kao što će mu je loša oduzeti.

Teoretičari nerijetko tvrde kako je hrvatska proza više introspektivna nego fabulistička te kao takva nije pogodna za ekranizaciju. Mnoga filmska uprizorenja nastala su po uzoru na stvarne događaje iz života, kako nekog od likova tako i života samog onoga koji određeni film stvara. U konkretnom slučaju filma i romana „Živi i mrtvi“, scenarist, koji je ujedno i romanopisac, inspiraciju je našao u vlastitoj životnoj drami. Iskustvo koje je na njemu ostavilo neizbrisiv trag, ali u samim događajima koji su u djelu prikazani i opisani autor nije bio izravnim sudionikom. Kao i za mnoga djela, pa tako i za ovo, život je bio filmska ideja. Autor ih je sakupio, probrao i dalje razradio.

3.2. Govor

Jezik kakav se čita u knjizi i onaj kojega susrećemo na filmu bitno se razlikuju. Dva su to različita medija koja se razlikuju u strukturi i tehnici, neminovno je da se pisana riječ razlikuje od govorene riječi. Prebacivanje iz jednog medija u drugi iziskuje određene intervencije i promjene. Za kvalitetnu percepciju nije dovoljno samo pročitati tekst. Da bi poruka bila potpuna trebamo čuti glumčev glas, vidjeti mimiku i geste te doživjeti opće ponašanje osobe koja govori. Filmska je slika vizualno - zvučna dok govor u knjizi pokriva samo sloj teksta. Istovremeno se odvija na nekoliko razina i prenosi nekoliko obavijesti. Stoga je govor na filmu bogatiji od jezika drugih umjetnosti. Obje spomenute umjetnosti jezik i govor upotrebljavaju kao sirovinu, ali film se temelji na dokumentarnoj snazi, pa je u tom smislu i bliži stvarnosti. Film je potpuniji, zvučno i slikovno završen, dočarava konkretnu sredinu i vrijeme, dok stvarnost u knjizi svaki čitatelj nadograđuje na vlastiti način. Filmskom govoru gledatelj nema što za dodati. Zbog svega navedenoga filmske adaptacije obično prizivaju negativne reakcije u gledatelja koji je ranije bio upoznat sa književnim djelom. Razočaranje se uglavnom temelji na izboru likova, sažimanju događaja ili izostanku najomiljenijih likova. No, moramo se složiti s tim da interpretacijâ teksta ima koliko i čitatelja, a isto je i sa adaptacijama (Pulverness, 2002: 229).

Riječ, odnosno govor, ima tendenciju prevagnuti nad ostalim dijelovima filmskim izražajnim sredstvima (Vlašić Duić, 2013: 28). Objasniti zašto je tomu tako zapravo je vrlo jednostavno. Vlašić Duić navodi kako se u romanu književnik može ograničiti na opisivanje akcije i unutarnjih doživljaja te se pritom može služiti samo opisom i neupravnim govorom (isto). Scenarist si ne može dopustiti da namjere ili osjećaje svojih likova opisuje na takav način. On to čini akcijom. Stoga se sam dijalog u igranome filmu smatra nebitnom komponentom, govor sam po sebi nije nužan. Scenarist će se za dijalog odlučiti samo ako je to vremenski zgusnutije, jednostavnije i po umjetničkoj vrijednosti zanimljivije i uvjerljivije (isto). Zadaća je govora eksteriorizirati naše misli, a da bi riječ privukla pozornost gledatelja, mora biti jednostavna, jezgrovita, poetična ili duhovita, a pored toga i dramatična.

Hotimice izgovoreni glas usmjeren je prema primatelju s namjerom da ga o nečemu obavijesti. Iako je i ovaj dio glume stiliziran i uvježban, govorniku omogućava da zvuči snažno, muževno, profinjeno, grubo i sl. Tumačenje takvih znakova uglavnom je jednoznačno; voluminozan glas upućuje na muževnost, visok na nježnost, jak na snagu, legato glas na profinjenost, *staccato* na odlučnost i drskost i sl. Ikone ili slike služe glumcu da na neposredan način, odnosno glasom istaknu sličnost između označitelja i označenoga. Duljenje ili snižavanje glasa može biti oznaka nečega velikoga, mlitavost se ostvaruje slabljenjem dikcije, a nasuprot tome ubrzani govor daje na dinamičnosti. Glasnoću često prati odnos u prostoru i udaljenosti.

3.2.1. Standardni jezik i dijalekt

Standardni je jezik najviši oblik, no i svaki je dijalekt sastavni dio jezika već samim time što se u njemu može ostvariti. Međusobno se razlikuju svojom fonologijom, morfologijom i sintaksom. Dijalekt ili strani jezik najviše je određen zemljopisno i pripada socijalnom makrokozmosu te kao takav potpomaže liku u njegovoj identifikaciji, služi kao pomoćno sredstvo pri određivanju socijalne i etničke pripadnosti, kulturnog nasljeđa ili obrazovanja. Pisani i govoreni standard također se međusobno razlikuju. U literaturi nailazimo na tzv. općeprihvaćeni i klasični hrvatski govor. Prvi podrazumijeva govor kojim se služimo u kulturnoj, političkoj, gospodarskoj, školskoj ili novinarskoj javnosti i obilježava ga spontanost i ubrzani razvoj. Drugi je, pak, nastao normativističko-političkim načinom i stariji je od prihvaćenoga hrvatskog. Ono što je važno pri analizi samoga filma empirijski je standard,

odnosno deskriptivni koncept, ono što u stvarnosti postoji i što je prisutno u različitim regijama (Škarić, 2007, prema Vlašić Duić, 2013: 77). Dijalektalni govor prevladava u načinu izražavanja likova u analiziranom filmu. Prisutan je na svim razinama, od redukcije glasova, naglasaka te uporabom poštapalica i ustaljenih izraza. Osobito je to vidljivo kod vojnika u postrojbi, dok se vojnici na višim funkcijama, poput zapovjednika, u znatno manjoj mjeri služe dijalektom. Na samome se početku filma primjećuje dijalektalni govor jednog od likova. Riječ je o Ćori čiji je izraz snažno etnički i socijalno obojen. Jedna od prvih rečenica koju na filmu izgovara glasi: *Ajd, bolan, Masni, razguli!* Riječ koja odaje njegovu posebnost jest riječ *bolan*, koja mu bez sumnje pridodaje nacionalnu pripadnost. Govorenje zapadnim novoštokavskim ikavskim dijalektom, zatvoreno izgovaranje vokala *e* i *o*, odabir riječi poput *kõntaš, nè merē, óvde* i slično, osim nacionalne pripadnosti, slika su njegova kulturnoga nasljeđa i obrazovanja (Lisac, 2003: 50). Takva slika gledatelju ne govori ništa o samome glumcu, nego o liku kojega tumači. Stoga bi svaki glumac trebao dobro ovladati standardom bez obzira na svoj dijalekt. Isto tako mora biti vješt u ovladavanju drugih idioma. Način na koji glumac govori gledatelju daje važne obavijesti o vlastitoj osobnosti, društvenoj, nacionalnoj i etičkoj pripadnosti.

Scenarist ovoga filma ne trudi se prikriti regionalnu i društvenu pripadnost filmske priče. Dapače, tematika je takva da karakterizacija likova po spomenutom kriteriju igra jednu od ključnih uloga u interpretaciji i razumijevanju. Nacionalnosti zaraćenih strana tijekom filma navode se na dva načina, kroz govor likova i izravnim spominjanjem muslimana, Bošnjaka, Hrvata i Srba. Zapovjednik tako upućuje vojnike iz postrojbe na glavne položaje prema Srbima, upozorava na mjesta kod kojih mogu izbiti sukobi s muslimanima, dok su oni sami predstavnici hrvatske strane. U ovome je trenutku analize filma nužno posegnuti za interdisciplinarnim pristupom. Iako je analiza u radu usmjerena isključivo prema sloju jezika, jednako su važni dijalektološki, psiholingvistički, sociolingvistički i ekolingvistički momenti (Vlašić Duić, 2013: 75). Potonje podrazumijeva mogućnost da standardni jezik ugrozi i dijalekte i potpuno nad njima prevlada. Zadaća je ekolingvistike jačanje dijalektalnoga prestiža. Na morfološkoj je razini standardni jezik stabilniji nego, primjerice, na leksičkoj, koja je najpodložnija promjenama (Vlašić Duić, 2013: 77). Uporaba dijalekata najviše se očituje u fonologiji i prozodiji, koja se u tom slučaju razlikuje od standarda, a u analiziranome se filmu za to nalazi niz primjera. Od svih likova, najviše prozodijskih odstupanja od standardnoga hrvatskog jezika imaju Mali i Ćoro. Naglasni sustav spomenutih likova može se

smjestiti u grupu novoštokavskih sustava, odnosno novoštokavskoga ikavskog ili zapadnog dijalekta (Lisac, 2003: 50). Takva je akcentuacija uglavnom dosljedno novoštokavska, što podrazumijeva korištenje svih četiriju akcenata s distribucijom kao u standardnom jeziku. Nenaglašene duljine dobro se čuvaju, a naglasak se također pomiče na proklitiku koja prethodi naglašenoj riječi, na primjer *Ćoro* izgovara iz *Bugōjna*.

Zamjenica *što* dijalektalno je obojena u govoru svih likova koji se dosljedno i velikom većinom koriste zamjenicom *šta*, na primjer: *šta je bilo, šta je s nama, šta imaš vidit, šta ima od toga*, itd. Gubljenje glasa *h* također je odmak od norme hrvatskoga jezika. Izostavlja se u glagolima i pridjevima, npr. *ajmo, crveni* (genitiv množine) itd. Kod nekolicine likova, a odnosi se to ponovno na najniži vojnički red, primjetan je ikavski refleks *jata*, primjerice *pobić, razumiš, cviće, sićam, sitio, zapovida*. Ikavskim idiomom govore svi vojnici u postrojbi osim Vijalija. S obzirom na to da je Vijali odrastao u Njemačkoj, gdje je proveo i većinu svoga života, takvo stanje ne iznenađuje. Imenice u dativu, lokativu i instrumentalu množine funkcioniraju po pravilima dijalekta, odnosno nastavci su obično izjednačeni (Lisac, 2003: 56).

Izniman trenutak u govoru likova primjećuje se tijekom četrdeset i pete minute filma. Pejo, domobran iz Bosne i Hercegovine, prilazi Martinu koji nabacuje zemlju na grob ubijenog vojnika, te ga upita. *Kaj je? Nisi ga mogo?* Iako Pejin dijalekt pripada skupini istočnobosanskih govora, izričaj u kojemu se koristi zamjenicom *kaj* na filmu ipak nije izostavljen. Ova se pojava može dvojako tumačiti; zamjenica *kaj* u službi je hotimičnoga znaka upućenog Pejinomu sugovorniku, odnosno Martinu, u želji da se približi njegovu dijalektu. U scenariju se navodi sljedeća Pejina replika: *Bilo ti ga žao ubit, jebo te on?!*, stoga je izvjesnije ovu pojavu na ekranu tumačiti kao pogrešku. Je li tijekom snimanja neprimijećena ili scena svjesno nije ponavljana i ispravljena, ostaje nejasno.

Pisani i govoreni standard također se međusobno razlikuju. U literaturi nailazimo na tzv. općeprihvaćeni i klasični hrvatski govor. Prvi podrazumijeva govor kojim se služimo u kulturnoj, političkoj, gospodarskoj, školskoj ili novinarskoj javnosti i obilježava ga spontanost i ubrzani razvoj. Drugi je, pak, nastao normativističko-političkim načinom i stariji je od prihvaćenoga hrvatskog (Vlašić Duić, 2013: 77). Ono što je važno pri analizi samoga filma empirijski je standard, odnosno deskriptivni koncept, ono što u stvarnosti postoji i što je prisutno u različitim regijama.

Dijalekt je snažno izražajno sredstvo u analiziranome filmu. Pripada skupini novoštokavskih dijalekata, odnosno novoštokavski ikavski (zapadni) i novoštokavski ijekavski (istočnobosanski). Prisutan je, dakle, ikavski i ijekavski refleks jata, a unutar njih razlikuju se mjesni govori. Razlog takvog stanja ne leži samo u posebnosti određenoga govornika. Način govora važan je izvor nelingvističkih informacija o govorniku, o njegovu socijalnom i regionalnom podrijetlu, osobinama ličnosti. Kako je već ranije spomenuto, vojnici se u pravilu u potpunosti služe dijalektom u svome govoru. Nije važno razgovaraju li međusobno ili se obraćaju nekome na višoj funkciji, način izraza ostaje nepromijenjen. Nešto je drugačije s vojnicima koji obavljaju više funkcije, odnosno zapovjednicima postrojbi. Njihov je izraz očišćen od dijalektalne obojenosti i u većoj se mjeri služe standardnojezičnim izrazom. Nema reduciranja glasova, ispuštanja suglasnika, naglasna se norma glavnom poštuje. Za primjer navodim zapovjednikov opis borbenih položaja: *Göre nam je jèdan od nâjvâžnijîh pòložâja prèma Sřbimâ. Drügâ stvâr, dõlje u grâdu svâkî çàs mõže dôci do sükoba sa muslimânima. U tõm slüçâju nîtko vam nè morè garantírat koliko çete dùgo òstati.* Izraz je fluentan, bez poštapalica i klišeiziranih izraza. Primjetno je tek jedno kraćenje infinitiva i jedna zamjena glasa u glagolu *može*. Kako se ove promjene ne provode dosljedno jasno je da je zapovjednikov govor naučen i odmaknut od njegova prirodnoga idioma. Analogno tome, izraz satnika Daneta vrlo je blizak standardu: *Jâ sam sâtnîk Dáne Bóro, ùstaškî sâtnîk, i tô nèmõjte nîkad zabòravit. Od dânas, pa dôk vâs nè vrâtim u sâtniju, jâ vâm zapòvijèdâm. Jèste li razùmjeli? Nâša zâdaća je zatvòriti i ùništiti jâdnu mânjû grûpu çřvenî.* Ovdje je došlo tek do izostavljanja glasa *h* u pridjevu genitiva množine.

Dijalektalni govor može gledatelju biti blizak pa će ga doživljavati prisnije i osobnije. Suprotna se situacija događa ako je dijalekt gledatelju nepoznat te ga doživljava udaljenim i različitim od sebe. U svakodnevnome govoru otkrivamo sugovornikove interese i strasti, dok nedorečenosti, kolebanja i pogreške u govoru otkrivaju činjenice i osjećaje kojih možda ni sam govornik u tom trenutku nije svjestan ili koje pokušava prikriti. Stoga stereotipne reakcije nisu rijetkost i koliko god se možda trudimo da bude suprotno, ipak smo skloni određene govorne osobine vezivati uz određene osobine govornika. Potvrđeno je da slušatelj negativnije procjenjuje onoga govornika koji je regionalno ili etnički obojen. Kako film teži prirodnosti i neposrednosti, gledatelj bi trebao imati perceptivnu predispoziciju i sposobnost shvatiti i prihvatiti stvaraoaca, a isto tako uložiti određeni trud da bi razumio dijaloge na njemu nepoznatom dijalektu (Vlašić Duić, 2013: 81). Određeni stil odabire se ovisno o tome što se

govorom želi postići. Na redatelju je da odabere između klasičnog, visokog, svečanog, javnog, strukovnog ili razgovornog stila.

U usku vezu s dijalektom može se smjestiti i sama rečenična intonacija. Prozodija rečenice zahvaća dijelove veće od riječi, ali se strogo omeđuje na granicu rečenice. U sloj rečenične intonacije ulaze načini započinjanja i prekidanja govora, načini ubrzavanja i usporavanja govora te pojačavanje ili slabljenje glasa. Sva navedena obilježja imaju i svoja arbitrarna značenja, tako se usvajaju načini izricanja pitanja, čuđenja, klicanja, isticanja, omalovažavanja, nabranjanja, zapovijedanja, odbijanja, popuštavanja, moljenja, umetanja, dometanja, dvojenja, oklijevanja, zastoja govora (Vlašić Duić, 2013: 153). U fonemskom bilježenju govora od prozodije se označavaju samo granice među riječima, dok se prozodija rečenice obilježava interpunkcijskim znakovima i velikim slovom na početku rečenice. Za bilježenje određenih izražajnih crta koriste se još zagrade, navodnici, trotočje, upitnik-uskličnik i tome slično. U scenariju za film „Živi i mrtvi“ ne nalazimo fonetsko i prozodijsko bilježenje govora. Način izražavanja u ovome se scenariju bilježi na dva načina: u didaskalijama kao izravna uputa glumcu ili pomoću interpunkcijskih znakova u samom dijalogu likova. Didaskalija se obično navodi u zagradama uz ime lika na koji se odnosi, primjerice *Vijali (ravnodušno poput robota)*, *Vijali (pomalo nezainteresirano)* (Mlakić, 2007: 3) ili *Masni (pomalo zbunjeno)* (Mlakić, 2007: 3). Interpunkcijski znakovi u ulozi upute za izražavanje navode se u sljedećim replikama likova: *Ivoooo!!! Ivoooo!!!* (Mlakić, 2007: 68), *Šššššta ćemo?!* (Mlakić, 2007: 34), *Ne mmmogou više.* (Mlakić, 2007: 32) Nisu rijetki niti slučajevi u kojima se didaskalije i interpunkcija koriste zajedno u jednom izrazu lika: *Da, da, on. Nekako mi je malo (pravi pokrete rukama)...* (Mlakić, 2007: 6), *Robe (začuđeno): Sedamsto metara!!!* (Mlakić, 2007: 11), *Luka (izdere se): Uzbuna!!!* (Mlakić, 2007: 32), *Ooonda sam....* (Mlakić, 2007: 33), *Robe (plačnim glasom): Ivoooo!!!* (Mlakić, 2007: 69)

Sloj krika u pisanome se tekstu uopće ne bilježi, osim kada je riječ o beletristici. Tada je sloj krika naznačen u didaskalijama. Film stoga zahtijeva posebno i drugačije oblikovanje teksta u govoru. Uz upute redatelja i savjetnika za jezik i govor, autor prozodije riječi i rečenica uglavnom je glumac sam. Rečenična intonacija ima univerzalne, ali posebne osobine koje su vezane za svaki određeni jezik posebno. Viši ton na početku rečenice i padajući ton na kraju bili bi dijelom univerzalnih značajki. Tako, primjerice, nepotpuni intonacijski pad na kraju ukazuje na nedovršenost rečenice, prekid govora, čuđenje, pitanje, oklijevanje i slično. Upravo je nedovršenost izraza česta karakteristika govora u analiziranom filmu i scenariju. U

scenariju se bilježe interpunkcijskim znakovima, odnosno trotočkom, dok su na filmu doneseni kroz govor pomoću tonskih izražajnih sredstava. Primjeri iz scenarija na taj se način preslikavaju u živi govor: *Ovi mi momci izgledaju u redu. Jedino...* (Mlakić, 2007: 6), *U redu. Jedino ako ti...* (Mlakić, 2007: 19), *Mmmmmartine, nećeš...* (Mlakić, 2007: 29), *Ako krene kako ne treba... Valjda ćete svatit.* (Mlakić, 2007: 48) Sintaktičko – logičke stanke u rečenici također su dio prozodijskih sredstava. Kratke su u razgraničavanju intonacijskih jedinica, a srednje na spojevima rečenica. Intonacija, glasnoća i govorna brzina međusobno su povezane na način da povišenje tona uglavnom prati i porast glasnoće i usporavanje govorne brzine. Na opisani se način izražavaju glumci u filmu „Živi i mrtvi“, a osobito je to vidljivo u ključnim i dramatičnim trenucima filmske radnje. Primjer za to je Tomino zapomaganje kada je shvatio da je Robe poginuo. Njegov izraz prati nešto usporeniji, ali izrazito glasan govor (Milić, 2007). Izraz u kojemu povišenje tona i glasnoće prati usporeniji izraz jest i trenutak u kojemu nepoznati glas izazivački više vojnicima *Ustašeee!* Zbog toga se rečenični oblici najčešće i opisuju samo jednim sredstvom, a to je intonacija.

3.2.2. Norma i funkcionalni stilovi hrvatskoga standardnog jezika

Kod usporedbe govora kao pisane i žive riječi važno se dotaknuti i aspekta funkcionalnih stilova. Govor nije samo individualna tvorevina, nego ulazi u aspekt individualno-kolektivnog shvaćanja normiranoga govora. Silić konkretan govor predstavlja u obliku četverokuta. Prvi sloj predstavlja konkretan govor, lingvističke činove u trenutku njihove proizvodnje. Slijedi prvi stupanj apstrakcije, odnosno norma koja sadrži samo ono što je u konkretnome govorenju. Na putu između ova dvije točke eliminira se sve ono što je u govoru neiskazano, sve individualne, slučajne i trenutne inačice. Sačuvani ostaju zajednički aspekti konkretnoga lingvističkog čina. Treći vrh četverokuta predstavlja drugi stupanj apstrakcije, tj. sustav koji sadrži samo ono što je u normi prijeko potrebno. Ovdje se eliminira sve što je normativna, fakultativna i kombinatorna varijanta, a čuva se ono što je funkcionalno pertinentno. Na samome se kraju formira sustav koji je skup funkcionalnih opreka, sustav mogućnosti, zbir obaveza, ali i zbir sloboda (Silić, 2006: 18). Govor stoga sadrži i samu normu, ali i izraznu izvornost govornih zajednica. Primarni pojmovi govora jesu sustav, socijalna norma, individualna norma i konkretan govor. U skladu s tim možemo reći da je govor ono kako se govori, norma ono kako treba govoriti, a sustav ono kako se može govoriti. Poznata je i

činjenica o postojanju dviju normi. Prva, koja karakterizira jezik kao sustav, naziva se implicitnom normom, dok eksplicitna norma karakterizira jezik kao standard. Sustavom upravljaju isključivo unutarnje, a jezikom kao standardom i unutarnje i vanjske zakonitosti. Iako je jezik kao sustav posve nešto drugo od njegova standarda, jedno bez drugoga ne mogu funkcionirati. Sustav je, za razliku od standarda, neutralan prema onome što nazivamo dijalektalnim ili lokalnim. Ne poznaje „strano“ i „domaće“, kao ni barbarizme ili arhaizme. On podliježe lingvističkim zakonitostima i ono prema čemu ne može biti neutralan jesu, primjerice, određene morfološke zakonitosti jezika. Jezik kao standard prihvaća sociolingvističke zakonitosti, dakle i jezične i društvene. Jezika kao standarda bez vrijednosnoga suda nema (Silić, 2006: 23).

Kada se govori o hrvatskome jeziku, često se zaboravlja upravo ta distinkcija između sustava i standarda. Jednako se tako miješaju i pojmovi hrvatskoga književnoga jezika i hrvatskoga jezika kao jezika hrvatske književnosti. Spomenuti nazivi postoje iz teorijsko-metodoloških razloga, kada se želi objasniti po čemu se jedan od drugoga razlikuje. Važno je istaknuti da se hrvatski standardni jezik definira kao jezik hrvatske polifunkcionalne javne komunikacije (Silić, 2006: 36). Različiti su načini po kojima jezik funkcionira u znanosti, novinama, radiju, televiziji, književnosti ili svakodnevnome govoru. Sve te funkcije nazivamo funkcionalnim stilovima: znanstveni, administrativno-poslovni, novinarsko-publicistički, književnoumjetnički i razgovorni. Svaki od stilova ima određene zakonitosti po kojima funkcionira, što znači da narušavanje zakonitosti u jednome stilu nije istovjetno narušavanju zakonitosti u drugome stilu. Uvažavanjem dijalektike između standardnoga jezika i njegovih funkcionalnih stilova može se objektivno ocijeniti ono po čemu se stilovi međusobno razlikuju. Svaki funkcionalni stil ima vrline i mane, pravila i norme, a upravo po tome i jest svojstven samome sebi. Svatko govori onako kako to od njega zahtjeva određena situacija. Polifunkcionalnost jezika proizlazi iz polifunkcionalnosti svake društvene djelatnosti.

a) Književnoumjetnički stil

Najindividualniji od svih funkcionalnih stilova nesumnjivo je književnoumjetnički stil. U njemu je individualna sloboda najveća i vrlo ju je teško ograničiti. Ne može mu se pristupiti kao standardnom jeziku ili onome koji oponaša neku inačicu ili činjenicu. Iako književnik ne radi protiv gramatike i pravopisa, ovaj se stil ipak može smatrati samostalnom jezičnom

tvorevinom. Silić navodi kako književnik govori govorom koji je pod kontrolom jezika kao sustava te da jedino tako može u govoru svojega djela biti potpuno slobodan, a pritom ne griješiti (Silić, 2006: 101). Književnik će uzeti u obzir riječ i njezino utvrđeno značenje, ali će ju vrlo vjerojatno staviti u odnos u kojemu će se pojaviti novo, još neutvrđeno značenje. Najčešće se u ovome stilu upućuje na životnu stvarnost onakvu kakva ona jest. I ta je životna stvarnost praćena gramatikom kakva ona jest, pravopisom kakav on jest i pravogovorom kakav on jest (Silić, 2006: 105).

Vodeći se socioligvističkim, a ne strogo lingvističkim pravilima, jezik umjetničkoga djela može biti potpuno slobodan u svome ostvaraju. Zahvaljujući izrazitoj individualnosti, književnoumjetničkome stilu potpuno je otvoren put prema svim drugim funkcionalnim stilovima standardnoga jezika. Strane riječi, dijalektalizmi ili arhaizmi nimalo neće umanjiti estetsku vrijednost djela. Postoje čak i oni autori koji scenarijski stil svrstavaju u posebnu grupu tzv. sekundarnih stilova (Katnić-Bakaršić, 2000: 23). Sekundarni je ovdje oznaka strukture, s obzirom na to da se sastoje od govorne i neke druge komponente. On u sebi krije elemente literarne, verbalne, ali i elemente filmske strukture (Katnić-Bakaršić, 2000: 23). Književnoumjetnički stil rado poseže za elementima razgovornoga stila, osobito kada oblikuje dijalog samih likova. Zbog svoje je spontanosti razgovorni stil manje podložan normama, što svakako ide u prilog efektu prirodnosti i neposrednosti filmskoga prikaza. Iako mora zvučati kao spontan, filmski govor ipak nije potpuno nepripremljen. Stoji negdje na razmeđu između spontanosti i standarda. Ono što ga snažno obilježava jesu mnogobrojni ekspresivni i emocionalno obojeni izrazi kao i izvanjezična komunikacija. Stil, dakle, pridonosi emocionalnoj privlačnosti filma te kao takav zauzima ulogu modifikatora. Zbir je to nekoliko elemenata: prikaza samog lika, radnje filma, govora i filmske glazbe.

b) Razgovorni stil

Razgovornom jeziku pridaje se karakter funkcionalnog stila standardnog jezika. Nerijetko nekim svojim osobinama podsjeća na žargone, odnosno jezike određenih socijalnih skupina. Odlike su ovoga stila nepripremljenost, spontanost i neformalnost, a uglavnom se ostvaruje dijalogom (Silić, 2006: 109). Ekspresivni i emocionalno obojeni izrazi te komuniciranje gestama i mimikama, ovdje su prisutni više nego i u jednom drugom funkcionalnom stilu. U njemu se pronalazi najviše vulgarizama, dijalektalizama i regionalizama, koji ovdje ne

doživljavaju normativnu osudu, nego čine njegov integralni dio bez čega ovoga stila ne bi ni bilo. Štedljivost izraza prisutna je na svim razinama, leksičkoj, fonološkoj, morfološkoj i sintaktičkoj. Glagolska vremena izražavaju se isključivo prezentom, perfektom i futurom prvim. Redukcije i kontrakcije samoglasnika, eliptičnost izraza, uporaba samo određenog oblika pridjeva, vrlo oskudno korištenje glagolskih priloga njegove su glavne karakteristike. Jednostavne rečenice prevagaju nad složenima, a rađaju se i klišeizirani izrazi. On je neusiljen, prirodan, familijaran, stil koji se rabi u običnome govoru za potrebe svakodnevnog sporazumijevanja o tekućim životnim pitanjima. Može se svrstati u nekoliko kategorija: prema kraju u kojemu se koristi, prema socijalnoj skupini koja njime govori, prema struci ili zvanju ljudi koju ga rabe, te prema odgoju i podrijetlu ljudi koji ga rabe (Silić, 2006: 110).

S takvim osobinama dijalog razgovornoga najbliži je dijalogu književnoumjetničkoga stila. Razlikuju se tek po tome što je potonji stiliziran, tj. oblikovan na način koji odgovara njegovu tvorcu.

3.3. Ekranizacija pisane riječi

Prenošenje djela iz jedne umjetnosti u drugu nije ni jednostavan ni lagan posao. Književno djelo nužno je reducirati čak i onda kada scenarist radnju proširi novim elementima. Stoga se nameće pitanje što uopće možemo smatrati uspješnom ekranizacijom. Književno je djelo pogodno za različita tumačenja pa je svaka ekranizacija samo jedna od mogućih verzija.

Iako ga knjige o filmu često marginaliziraju, govor je presudan za razumijevanje zvučnoga filma. Teško je reći kakav je govor filmu zaista potreban. Ljudi koji govore pripadaju izvanjskom svijetu pa je govor u filmu jedan od sastavnih dijelova prizora izvanjskoga svijeta. Iako se naglašava kako film teži prirodnosti i spontanosti u prikazu, kada bi se scenarist trudio oponašati govor prosječnih ljudi morao bi upotrebljavati isprekidane, nezavršene rečenice, a tekst bi bio pun slučajnih i beznačajnih primjedbi. Filmski govor ima dvostruku važnost i višeslojnost. Kao prvo, nije upućen samo sugovorniku na ekranu nego i gledatelju. U stvarnoj komunikaciji govornik neće reći sugovorniku ono što ovaj već zna, a budući da je u filmu njegov govor upućen i publici, često je prisiljen reći više. Čak i u narativnome filmu govor ostaje tek imitacija stvarne konverzacije. Zbog težnje za razumljivošću filmski govor nerijetko gubi pravu vezu sa svakodnevnim životom. Kada se kamera počela kretati i govor je dobio svoje pravo mjesto na ekranu. Tada se uvidjelo da on može biti nepodudaran sa slikom,

kontrapunktalan u odnosu na sliku, da može imati posebnu melodijsku i akustičku vrijednost, biti tehnički posebno uobličen, da može zamijeniti sliku, te potpuno izraziti tišinu, tj. dramsku pauzu.

Postoji nekoliko vrsta govora u filmu, a važno je spomenuti monolog i dijalog. Monolog je u filmu često nužda jer ne postoji drugi način da bi se gledatelju priopćili primjerice osjećaji ili stanje lika. Može postojati i pripovjedač koji svojim monologom, upućenom direktno gledatelju, vodi kroz cijeli film (Tataragić, 2006: 27). Ovaj je postupak karakteristika suvremenoga filma. U filmskoj se terminologiji naziva OFF, a cilj mu je pružanje dodatnih informacija i stupanje u dijalog s publikom. Slučajevi pravih monologa u filmovima su rijetka pojava, upravo iz toga razloga što film pretendira tomu da sliči stvarnome životu.

Dijalog je taj koji se unaprijed planira i detaljno ispisuje u scenariju i knjizi snimanja. Njega osim ispisivog dijela teksta čini i paralingvistička strana jezika, odnosno razmjena pogleda, mimike, gesta, prostornog razmještaja, orijentacije ili stava tijela. Sve navedeno obuhvaćamo nazivom neverbalne komunikacije. Iz dijaloga doznajemo važne informacije vezane uz zaplet i razvoj radnje. Njime se otkrivaju odnosi među likovima, upoznajemo karaktere i duševna stanja svakog od njih. U Filmskom leksikonu stoji kako je dijalog planiran i u scenariju posebno ispisan razgovor likova u filmskome prizoru, a osim teksta čini ga i intonacijska izvedba, odnosno paralingvistička strana (Gilić, Kragić, 2003: 124). Kada se prizor predočava kadrovima, dijalog obuhvaća i koordiniranu razmjenu pogleda, mimike i gesta, prostornog razmještaja, orijentacije i stava tijela. Lingvistički gledano, svaka je komunikacija, bez obzira na medij i oblik, u svojoj osnovi dijaloška, jer uvijek postoji pošiljalatelj i primatelj poruke. Stoga, onda kada dijalog podrazumijeva oblik izravne komunikacije, treba imati najmanje dva prisutna i simultano povezana lika koji, usmjerenošću jedan na drugoga, čine koherentnu cjelinu. U filmu su prihvatljiva i sva artikulacijska, govorna i stilska nesavršenstva kao i uporaba dijalekata i žargona. U hijerarhiji filmskih zvukova razumljivosti pripada vodeće mjesto. Zbog težnje za realističnošću ljudi na filmu često govore nerazgovjetno, kašljucaju, zijevaju ili mrmljaju. Tako nastaje zvučna kakofonija, govor koji pripada vrsti prirodnoga šuma.

3.3.1. Tipovi dijaloga

Jan Mukařovsky dijaloge dijeli prema tzv. dominantnom usmjerenju. Takvom klasifikacijom nastaje osobni, situacijski i značenjski tip dijaloga. Potpuna klasifikacija uključuje više kriterija, a to su: tematski, značenjski, registarski te kriterij koji se temelji u odnosu ravnopravnosti sugovornika (Mukarovski, 1986, prema: Tataragić, 2006: 132). Granice među njima nisu oštre i često se u praksi međusobno preklapaju. Najčešći oblik dijaloga, kako dramskih tekstova tako i filmskih scenarija, jest onaj kojega nazivamo dijalogom konflikta. S obzirom na činjenicu da bez konflikta generalno nema radnje, a bez radnje nema ni drame ili filma, takvo je stanje sasvim jasno i očekivano. Konflikt u dijalogu omogućava razvoj zapleta ili karaktera te odnosa među likovima. Sukob se nalazi unutar teksta, ali i izvan njega. Obavezna karakteristika ove vrste dijaloga jest verbalna agresivnost, s kojom scena gotovo nikada ne započinje, nego se do takvoga stanja dolazi. "Živi i mrtvi" film je u kojemu dijalog konflikta prevladava. Razlog takvoga stanja može se tražiti u ozbiljnoj i socijalno osjetljivoj ratnoj tematici filma. Jedan od primjera te vrste dijaloga svakako je onaj koji se odvija u devetoj sceni filma. Pratimo glavne likove kako se u koloni kreću prema poljani. U pozadini se čuju zvukovi detonacije raketa. U jednom trenutku, Robe preplašen nečim što je vidio, iznenada zapuca. Iz skladnog i dogovorenog kretanja prema cilju, dolazi do verbalnog sukoba među likovima. Robe se zapovjedničkim tonom prvi obraća Tomo koji i završava prepirku, zaključivši kako na taj način ništa neće riješiti. Vojnici nakon toga nastavljaju svoj put preko poljane.

Na suprotnoj strani od dijaloga konflikta stoji dijalog intimizacije. Podrazumijeva stvaranje odnosa među likovima u interakciji, bez čega je nemoguće zamisliti radnju. Taj tip dijaloga ostvaruje se u prikazu bliskosti, iskrenosti, intimnosti te privrženosti među likovima. Važna karakteristika toga tipa dijaloga jest ta da u njemu ne postoji borba za moć među sudionicima, već se podrazumijeva njihova ravnopravnost. Ako se takva ravnoteža naruši, dijalog će lako prerasti u dijalog konflikta. Na filmu se on može koristiti kao izvor informacija o radnji prije samog filma, na način da se, primjerice, likovi prisjećaju trenutaka iz prošlosti. U filmu može poslužiti kao signal za odvijanje radnje, ali jednako tako može značiti i odmor, odnosno usporiti radnju pred novi sukob ili realizaciju stvarne intimnosti. Jedan od dijaloga intimizacije vidljiv je tijekom šeste scene, odnosno tijekom trinaeste i četrnaeste minute filma. Scena se događa negdje u planini ispred barake. Vojnici sjede uokolo, svaki okupiran onim što trenutno radi. Robe sav nervozan prilazi Tomi s namjerom da ga nešto pita. Ta su dva lika

odvojena od drugih, pričaju tiho, mirnim glasom. Robe na određeni način želi čuti ono što bi ga u tome trenutku umirilo i utješilo. Iz takvog odnosa proizlazi bliskost i ostvaraj intimnosti između Robea i Tome. Likovi su ovdje ravnopravni, bez ikakve želje za dominacijom i nadmetanjem .

Nadalje, pragmatički dijalog podrazumijeva razmjenu replika koje su ujedno i razmjena informacija. Ovaj je tip dijaloga najčešći u svakodnevnim situacijama. U prirodnom dijalogu, pa tako i na filmu, često postoji i neostvorena razmjena informacija, usluga, radnji. Tada ni replike nisu dijaloške, nego se ostvaruju određenom reakcijom kao što su otvoreni sukob, šutnja ili povlačenje iz interakcije. Primjer neostvarene razmjene informacija nalazi se već u trećoj minuti filma. Kontakt je to koji se ostvaruje između Masnog i Vijalija ispred zgrade zapovjedništva. Masni se obraća Vijaliju blago povišenim, zapovjedničkim tonom. Vijalijev odgovor nije ostvaren verbalnom reakcijom, nego šutnjom u kojoj je ključna gestikulacija. Fiksirajućim pogledom, sporim i jednoličnim pokretima Vijali bez i jedne izgovorene riječi uspješno pokazuje dominaciju u ovoj interakciji. Nakon toga slijedi primjer pragmatičkog dijaloga. Vijali ulazi u zgradu zapovjedništva gdje se susreće sa zapovjednikom i Ivom. Likovi u trećoj sceni razmjenjuju replike iz kojih gledatelj saznaje informacije ključne za daljnji razvoj radnje, kao što su neprijateljski položaji, lokaliteti na kojima će se odvijati radnja te tko će u radnju biti uključen. U priču se, osim već spomenutih, uvode novi likovi, Ivo, Ćoro, Tomo i Robe, odnosno svi oni čije akcije pratimo do samoga kraja.

Postoje i oni tipovi dijaloga koji su dosta rijetki u svakodnevnoj komunikaciji, a analogno tome u manjoj su mjeri zastupljeni i na filmu. Jedan od takvih je misaoni ili filozofski dijalog. On je uglavnom vezan za one tekstove u kojima se govori o likovima-idejama i često se skriva u monolozima. Film u takvim trenucima računa na iskustvo gledatelja.

Film ima još jednu govornu mogućnost, a to je tzv. (spikerski) komentar ili zvuk izvan kadra. Govor je to kojemu se izvor ne vidi, ali se jasno čuje i uvijek djeluje kao kakav komentar. Moguća je prisutnost govornika u kadru tako da ga se čuje iako on u tom trenutku ne govori. Govornik također može biti poznat, ali i nepoznat. Budući da u zbiljskom govoru gotovo uvijek vidimo osobu koja govori, takav je postupak često znak autorove identifikacije s nevidljivim govornikom. Govor tako postaje nešto više od samog fizičkog ostvarenja. U njega, osim intenziteta, intonacije, tempa i stanke, ulaze i drugi elementi: mimika, geste i drugi neverbalni znakovi. U filmu više ljudi može govoriti istovremeno, jedni drugima mogu

upadati u riječ, mogu zapinjati i zastajkivati u govoru i slično. Filmski dijalog, iako skraćuje nepotrebne elemente svakodnevnoga govora, u velikoj mjeri na njega podsjeća, jer ima za cilj stvoriti atmosferu uvjerljivosti.

Niz izgovorenih rečenica može se prikazati kontinuirano ili izlomljeno, odnosno montažom se postiže to da se u nekoliko kadrova, odabiru određenog kuta snimanja ili udaljenosti od govornika ističu pojedine riječi ili rečenični dijelovi. Riječi izgovorene u krupnom planu dobit će na većoj važnosti od onih koje su izgovorene u srednjem planu. Montažno povezivanje dvaju govornika, koji ističu slične tvrdnje, može stvoriti dojam nabiranja ili naglašena suprotstavljanja ako tvrde različito. Govor se može povezati i nekim drugim zvukom. Tako se primjerice brbljavost dodatno može naglasiti ako nakon toga slijedi scena lajanja pasa ili kreštanja ptice (prema Belan, 1960: 47 – 51).

Roman i film „Živi i mrtvi“ djela su istoga autora. Adaptirajući roman, scenarist se suočava s pitanjem kako prikazati ono što pisac pripovijeda. Problem između prikazivanja i pripovijedanja javlja se i onda kada su romanopisac i scenarist ista osoba. Film ne dopušta različita tumačenja prizora. Snimak kuće na filmu jednak je za sve gledatelje, a ono što je prikazano često ima i deskriptivnu funkciju. Riječ i slika u filmskom su prikazu sinkronizirani, riječ sliku može potvrditi ili demantirati. Moguće je da se kod gledatelja pojave i najsloženije primisli i insinacije. Da bi film postigao efekt realističnosti dijalog treba što više približiti prirodnome govoru, lišiti ga purizma i jezičnih figura. Prirodnost dijaloga podržava istinitost prikaza na ekranu, a kao takav pogodan je za upotrebu dijalekata i šatrovačkih izraza. Dobar je onaj dijalog u kojemu dramski lik govori svojim stilom. U skladu sa zakonitostima razgovornoga stila takve su rečenice uglavnom kratke, misli čiste, a dijalog je konstruktivan i informativan. Ukoliko udovolji tim zahtjevima, iz dijaloga se izvrsno mogu iščitati karakteri likova i društvena pripadnost svakog od njih.

3.4. Koncept glumac - lik

Jednako je i s likovima koji se u filmu pojavljuju. Književni lik stvara svaki čitatelj sam za sebe, dok je filmski lik uvjetovan režiserovim izborom, izborom glumca, njegovim vanjskim izgledom i snimateljevom interpretacijom. Teorija lika može se opisati u nekoliko točaka; lik je proces ili stanje postojanja, lik je i polifonija, odnosno skup brojnih glasova koji na različite načine i u različitim trenucima djeluju jedni na druge, te lik kao društveni diskurs koji pripada

određenoj kulturi (Tataragić, 2006: 51). U kontekstu filmskoga scenarija, lik se postavlja kao dio procesa i diskursa, a ne kao proizvod sam za sebe. Svaki se lik gradi u odnosu na tri dimenzije: fiziologiju, sociologiju i psihologiju. Na sličan se način biraju i filmski glumci, tako da psihologijom, vlastitim iskustvom i fizičkim izgledom mogu lakše uvjeriti gledatelja u pripadnost utjelovljenom liku iz književnoga djela. Likovi se proizvode kroz određena događanja, pomoću kojih se tijekom filma nužno mijenjaju i razvijaju, te film za njih predstavlja jedan od razvojnih puteva. Svaku čovjekovu akciju određuju i reguliraju društvene, intelektualne i jezične norme. Time se vodi i filmska gluma, na način da teži stvaranju dojma svakodnevnoga i tipičnoga čovjekova ponašanja. Koncept uloge, dakle, podrazumijeva skup društveno-situacijskih obilježja čovjekova ponašanja, odnosno prava i obaveze koje ta uloga postavlja. Čovjek u skladu sa svojom profesijom treba poštivati pravila ponašanja onako kako ih oblikuje društvo. U filmskom scenariju vrlo je čest postupak narušavanja očekivanog. Većina situacija koje čine film počivaju upravo na iznevjerenom i narušenom očekivanju iz svakodnevnog života.

Likovi i njihovo djelovanje dominantni su mehanizam za angažiranje emocija na filmu, tako da se sam lik može smatrati proizvodom kombinacija. To znači da lik nikada nije završen i potpuno postavljen, već ga u svakom trenutku gledatelj promatra iz određenog kuta. Držanje tijela, facijalna ekspresija, autonomni živčani sustav te artikulacija elementi su koji sudjeluju u oblikovanju i stvaranju određenog lika. Karakter likova može se, dakle, ogledati u načinu govora kojim se na filmu prikazuju. Način govora svjedoči o komunikacijskom obliku i mnogo govori o samom govorniku i njegovu raspoloženju. Lik koji je smiren govorit će sporije, razboritije, a kada je uzbuđen posegnut će za kratkim i eliptičnim rečenicama. Poznati i ustaljeni govorni obrasci redovito se dodjeljuju osobama siromašnog unutarnjeg života.

Često se među sugovornicima može primijetiti razmjena pogleda na kraju replika, s očekivanjem da sugovornik preuzme riječ. Čak i ako takve razmjene nema, podrazumijeva se da su likovi u perceptivnom odnosu. Intonacija, stanka, gledanje u slušatelja signali su koji najavljuju preuzimanje riječi. Onaj koji želi preuzeti riječ gledat će u sugovornika, otvorit će usta u želji da nešto kaže ili će pak dignuti ruku, dodirnuti sugovornika i sl. Funkcija takvih metakomunikacijskih signala jest najava replike ili reakcije sugovornika. Iako je komunikacijska replika najčešće verbalna, ona može biti i verbalno-verbalna, a i potpuno neverbalna. Ako se govornici međusobno vide, slijeganje ramenima, mrštenje, dizanje obrva ili širenje ruku bit će dovoljno da se govornici razumiju.

4. USPOREDBA ROMANA I SCENARIJA ZA FILM „ŽIVI I MRTVI“

U procesu nastajanja filma prema književnom predlošku važnu ulogu igra scenarij. Uvlačeći u sebe karakteristike književnoga i filmskoga djela, on stoji kao poveznica između dviju vrsta umjetnosti, odnosno između pisane i govorene riječi. Bez njega ta bi komunikacija bila otežana i gotovo nezamisliva.

4.1. Podjela teksta

Prva i najočitija razlika između knjige i scenarija jest sama podjela teksta. Roman je podijeljen u šest dijelova od kojih svaki, osim brojčane oznake, nosi vlastiti podnaslov. Svaki od tih podnaslova dodatno je podijeljen na četiri manje tematske cjeline, osim posljednjega, koji se sastoji od jednoga dijela. Naslovi i radnja u uskoj su vezi, odnosno tematski su povezani. Roman ostavlja dovoljno prostora svakom čitatelju da na svoj vlastiti, individualni način interpretira djelo. Čitatelj sam stvara viziju i sliku o prostoru, mjestu radnje, izgledu likova, njihovim kretnjama, boji glasa i slično. Često se to može istaknuti kao prednost romana naspram njegove ekranizacije, ipak umjetnost svakom recipijentu pruža dovoljno slobode da sam odabere. Sukladno tomu, stil pisanja kojemu pripada roman u potpunosti je književnoumjetnički. Više prostora u tekstu rezervirano je za opisivanje okoline, likova, atmosfere, a česte su i digresije. Na početku romana iznosi se detaljan opis mjesta radnje. Likovi se nalaze daleko iznad doline nad koju se spušta noć. Svjetla od lampi i svijeća jedva su vidljiva, a dojam težine i turobnosti pojačava i magla koja se pojavila nad rijekom. Jutro je donijelo nove nemire i pucnjavu koja je trajala cijeli dan. Pred čitatelja se prostire ugođaj kakav će otprilike prevladavati tijekom cijeloga djela. Osim ugođaja, na početku romana dobivamo jasno saznanje o ratnoj temi romana. *Već ujutro se iz doline čula jaka paljba koja nije prestajala cijeli dan, jedino su poslijepodne prestali tući minobacači i VBR-ovi, no oni nisu znali što se točno događa. ... Nalazili su se visoko u planini, nisu mogli naprijed, tamo su bili srpski položaji, zbog kojih su zapravo i bili tu, dok su im za leđima i desno od njih na kilometra, preko dubokog kanjona, koji je u duljini od nekoliko kilometara presijecao planinu na tom dijelu, bili Muslimani* (Mlakić, 2002: 9 - 10). Iz samoga dijaloga među likovima malo se toga može saznati o izvanjezičnim funkcijama teksta. Tomu nam služe upravo detaljni opisi položaja, pucnjave, zapaljenih kuća. Jasno je da čitatelj ne može čuti zvukove koji bi prirodno bili prisutni, kako u samom dijalogu tako i u svakom djelovanju lika. Stoga svaki

čitatelj sam za sebe interpretira ono što je u romanu pročitao. U romanu „Živi i mrtvi“ prvo sa čime se čitatelj susreće jest opis mjesta radnje. Iako se zamisao temelji na individualnoj procjeni, zahvaljujući detaljnom opisu svaka će interpretacija imati određenih dodirnih točaka. Vrlo je vjerojatno da će već početak romana kod čitatelja evocirati sličan obzor očekivanja. Napeta radnja, puna strahova, sukoba i izvanrednih situacija, kakva se od ratnog romana zapravo i očekuje. *U gradu je tih dana bilo strahovito napeto, svuda oko njih su već odavno otpočeli sukobi između Hrvata i Muslimana, i nitko nije imao iluzija da neće otpočeti i kod njih* (Mlakić, 2002: 11). Tematika romana može se opisati kao povijesna, ali na taj način da ta povijest nekom čitatelju može biti dovoljno bliska da ju doživi osobno i prisjeti se proživljenih emocija i situacija. Na snazi daju i piščevi realistični opisi. Tekst je zasićen pjesničkim slikama, ponajviše vizualnih i auditivih. *Dok je pucnjava bila jača, to još i imalo nekakvog smisla, ali oni nisu prestajali osluškivati ni sada, mada se odozdo rijetko čula pucnjava, a i kada bi se to dogodilo, čuli bi tek pokoji pucanj iz pješačkog naoružanja, čiji bi napukli odjek dugo lebdio nad dolinom i isto tako dugo nestajao. Sada su jedino po plamenu zapaljenih kuća mogli donekle steći neku sliku* (Mlakić, 2002: 13). Stoga nećemo pogriješiti ukoliko roman svrstamo u književnoumjetnički tekst.

4.2. Prikaz likova

Cjelokupna se atmosfera ogleda i u karakteru likova. Kroz cijeli roman pratimo akcije glavnih junaka priče. Skupina vojnika koji su se silom prilika našli u vihoru rata, bori se sa surovom svakodnevicom, vlastitim očekivanjima i strahovima. Tomo, Ivo, Vijali, Robe, Mali i Ćoro bili su ti koji su ostali na bojištu. U početku ih je bilo više, no nekoliko ih nije izdržalo. *Trojica su otišla prema gradu čim su čuli da su dolje počeli sukobi. Dolje su im bile obitelji, i ta njihova odluka, mada teška i opasna, za Tomu je bila jedina moguća. Otišli su bez ikakve rasprave, kao da se to podrazumijeva, a nitko od njih koji su ostali nije smogao snage reći im niti da ostanu niti da idu, a oni su se kasnije, kad su ovi otišli, kao po nekom prešutnom dogovoru, trudili i ne spominjati ih. Nisu uspjeli saznati da li su se probili do grada, u što su malo vjerovali, i to je bio glavni razlog zašto su se trudili odlazak te trojice potisnuti iz glave* (Mlakić, 2002: 15). Opis je toliko vjeran da čitatelj može osjetiti napetost i silnu nelagodu koja je zavládala među onima koji su ostali. Momenti su to u kojima se krije snaga pisane riječi. Scenarij i film zahtijevaju drugačija rješenja takvih situacija.

Svakom od glavnih junaka pridodan je fiziološki i psihološki profil. Tomu upoznajemo ponajviše kroz psihološki opis profila. *Tomo nikako nije mogao povezati misli. U trenucima kad bi se ona svjetlost pojačala, osjetio bi neku nedefiniranu težinu u želucu, koju bi na trenutke osjećao kao fizičku bol* (Mlakić, 2002: 14). Može se pretpostaviti da se autor odlučio za psihološki pristup ovome liku upravo iz toga razloga što je Tomo emotivno vezan za mjesto koje je u ratu razrušeno. Mjesto je to u kojemu je on odrastao, za koje ga vežu sjećanja iz djetinjstva, a sada to isto mjesto gleda razrušeno, ogoljeno i beživotno. Zanemarivanjem psihološke strane ovoga lika, a isticanjem njegove vanjštine, skrenula bi se pažnja s onoga što se ovim opisom zapravo želi istaknuti, a to je emocija. Uzevši u obzir sve karakteristike lika, postaje jasno zašto se autor romana odlučuje da Tomo bude ujedno i glavni lik koji čitatelja vodi kroz priču i radnju romana. Iako glavni lik, autor ga nije postavio na razinu heroja koji ne pokazuje emocije, prolazi kroz teške trenutke ili se bori sa vlastitim strahom. Naprotiv, prikazan je sa svim nedoumicama, nelagodnostima i vlastitim unutrašnjim sukobima. *To kao da ga je zaledilo, bio je oba puta dovoljno blizu da je morao čuti pucketanje vatre. Nije mu išlo u glavu kako se toga nije sjetio ranije. Osjetio je kako mu žmarci prolaze rukama i kako mu tijelo postaje kao od olova* (Mlakić, 2002: 35 – 36).

Tominu čistu suprotnost utjelovio je Vijali. *Niski i nabijeni vojnik izbrijane glave, koji je već dva sata sjedio na sklepanoj drvenoj stolici i pažljivo spremao svoje stvari ispred lovačke barake... Sjedio je na toj stolici kao duh, samo je nakratko nestao unutar barake i vratio se s praznom šalicom od čaja u ruci* (Mlakić, 2002: 15 – 16). On je odrastao u Njemačkoj, ali su njegovi roditelji rođeni u selu što je gorjelo podno planine. Ovakav opis lika teško će čitatelja navesti da o njemu razmišlja kao o nekomu čija emotivna stanja lako i često postaju očita i vidljiva. Pridoda li se tome da je nekoć trenirao boks, pobjegao iz zatvora gdje je služio kaznu zbog ubojstva, sve je to izvrsna potkrjepa koja daje na snazi i važnosti činjenici o uskoj povezanosti fizičkoga izgleda i psihologije lika. Plijeni pažnju i izaziva strahopoštovanje svojom markantnom pojavom i naizgled staloženim i strpljivim, ali na određeni način odbojnim karakterom.

O Ivi doznajemo da je bio krupni, tromi tridesetogodišnji zapovjednik položaja (Mlakić, 2002: 10). Od čitave skupine, on je taj koji je prvi izgubio život. Trenutak u kojemu su drugi shvatili što se dogodilo, vrlo je dramatičan i emotivan. *Tomo je upalio upaljač i sagnuo se do Ivinog tijela, koje je djelovalo bizarno, svo krvavo, dok su mu hlače ostale spuštene. Vijali se sagnuo do nepomičnog tijela sa suprotne strane, podigao beživotnu Ivinu ruku, pokušavao na*

njoj napipati puls, ali bez uspjeha. Spustio je ruku i ustao. – Mrtav je – rekao je (Mlakić, 2002: 172 – 173).

Robe je energični mladić, pomalo naivan i nepromišljen. *Momak s nepunih dvadesetak godina, neprestano se s energijom koju je Tomu čudila, hodao od jednog do drugog vojnika bez nekog posebnog cilja (Mlakić, 2002: 16).* Ne može skriti niti kontrolirati strah koji ga obuzima u određenim situacijama. Jedna od takvih izrazito je vidljiva u sceni kada Tomi pokazuje na plamen koji je navodno ugledao. *Robe ga je probudio i panično pokazivao prstom (Mlakić, 2002: 34).* *Ležao je, grčevito stežući pušku. Bio je sav ukočen (Mlakić, 2002: 36).* Ova scena uvod je u tragičan razvoj Robeovog lika, do čega su ga doveli upravo njegova mladost, neiskustvo i naivnost. Osobito je burno reagirao na Ivinu pogibiju jer se smatrao glavnim krivcem za to što se dogodilo. *Derao se - Ivooo!!! Ivoooo!!! Počeo je zatim glasno i očajnički plakati i Tomi je u trenu postalo jasno što se dogodilo. Potrčao je prema mjestu odakle je dopirao Robeov glas. Pronašao ga je kako kleči nad Ivinim tijelom i ljulja se u očaju naprijed, natrag (Mlakić, 2002: 172).* *Zatim je izgubio interes za Malog i potrčao prema svojoj pušci. Uhvatio ju je za cijev i krenuo podići prema svojoj glavi. Robe je sada plakao bez glasa. – Mislio sam da je netko u mraku – rekao je kroz suze (Mlakić, 2002: 173).* Odgovornost za počinjeno djelo i pritisak koji je ono izazvalo bili su preteški za Robea. Unatoč svim ohrabrenjima i podršci koju su mu pružili ostali vojnici iz skupine, nije izdržao. *Robe je ušao u auto i aktivirao eksploziv (Mlakić, 2002: 174).*

Mali i Ćoro dobro su se poznavali i prije nego što ih je spojio rat, zbog čega su se najčešće držali zajedno. Koliko su njih dvojica bili povezani najbolje govori sljedeći citat: *Mali je bio Robeovih godina, ali je izgledao bar nekoliko godina stariji i to najviše zbog neke namještene cinične maske na licu, koja bi se naglo gubila kad bi postajao nesiguran, a to se događalo najčešće kada Ćore ne bi bilo u blizini, i u tim trenucima bi Tomo zlorado uživao, znajući da je i sam ponekad namjerno izazivao tu nesigurnost kod Malog (Mlakić, 2002: 18 – 19).* Labilan karakter Maloga vidljiv je kroz cijeli roman. Osobito, pak, dolazi do izražaja nakon Ivine smrti koja je na Maloga snažno utjecala. *Usnice su mu bile stisnute, a brada vidno drhtala (Mlakić, 2002: 177).* U očaju i histeriji izgubio je i vlastiti život. Neprijateljski metak pogodio ga je izravno u čelo te mu nije bilo spasa. Ćoro, koji je bio desetak godina stariji i kojega je Tomo zapazio po tome što se rijetko kada odvajao od snajperske puške, vrlo je burno reagirao na smrt svoga prijatelja. *– Mrtav je! – doviknuo je Ćori, a ovaj je ispalio odjednom cijeli okvir prema napadačima. Nakon toga je dopuzao do njih, te je i on provjerio*

je li Mali mrtav. Uzeo je njegovu pušku, koja mu je ležala pored ruku, i ispalio sve metke, a zatim je bijesno bacio (Mlakić, 2002: 179).

Situacije i likovi na koje nailazimo u romanu realistični su. Kako radnja odmiče akcije postaju sve ekstremnije, a psihološki profili likova, u skladu sa razvojem situacije, produbljuju se i postaju složeniji. U prvim poglavljima radnja je doista realistična. Prisutni su opisi okoline, stvarnih lokaliteta poput Crne vode, Grobnoga polja, Uskoplja ili Vrbasa. *Kasnije je čuo tu pjesmu bezbroj puta i neobično ju je volio, i uvijek kada bi prolazio kroz Travnik gledao bi gore prema Vlašiću i zamišljao nekoga kako stoji gore i promatra odozgo grad utonuo u prljavu maglu, nalik na dim.* „*Grobno polje započinje čim se pređu Crne vode, i na tom su mjestu poginula dvojica seljana, koji su bili s djedom u domobranima* (Mlakić, 2002: 49). Grobno polje, osim oznake lokaliteta, u romanu ima višestruko značenje. Zbog prizvuka koje u svome nazivu nosi čitatelja dodatno asocira na krhku ljudsku prirodu. Ali i ne samo čitatelja. Ovo je mjesto i Tomu potaknulo na razmišljanje o svima koji su tu stradali. Vidljivo je to iz sljedećeg Tominog izričaja: *Grobno polje – rekao je Tomo zamišljeno. – Šta misliš koliko je ovde ljudi – rekao je i pokazao široko rukom oko sebe – završilo ko ovi ovde: zakopani ko stoka. Ovde ti je za onog rata izginulo desetak domobrana i nešto ustaša. Cila grupa. I oni su valjda pokopani negdi ovuda* (Mlakić, 2002: 131 – 132).

Određeni dijelovi romana velika su retrospektiva na ratne događaje iz 1941. godine. Takvi su drugi i četvrti dio, odnosno oni naslovljeni kao *Zemlja nad vojskama* i *A što mi se Travnik zamaglio*. Iako drugo vrijeme i drugi akteri, vidljivo je koliko se povijest ponavlja. Svaki rat, kakav god nazivnik nosio u sebi, ne mimoilazi velika stradanja i nesretne ljudske sudbine. Događaji iz Domovinskoga rata koji su tema prvoga dijela romana, kao da su repriza svega onoga što se događalo ranije, odnosno u Drugom svjetskom ratu. Skupina vojnika sa identičnim strahovima, odnosima i unutrašnjim borbama. Sve postaje predvidivo i na određeni način besmisleno. Ljudska pohlepa i nesigurnost dovodi do uništenja svega vrijednoga, drugoga čovjeka i naposljetku uništenja samoga sebe.

U većem dijelu romana radnja se ipak odnosi na aktualna događanja. Prijelaz iz aktualnih na retrospektivna događanja i obratno nije tako nagao. Vidi se to na samom početku trećega dijela kada su ponovno prisutna sjećanja na djetinjstvo glavnoga lika. Tomo iznova razmišlja o svome djedu. Kaotične misli pokušava posložiti tako što se trudi sjetiti što više detalja o Crnim vodama i Grobnom polju. Misli su ga vratile u to vrijeme i vrtio se kao u nekoj

vremenskoj rupi bez reda i smisla (Mlakić, 2002: 94). Prvo se sjetio djedove smrti, što ga je podsjetilo i na neke druge. Tih mu je godina poginuo otac, ali još je jedna smrt za Tomu bila neizrecivo bolna. Izgubio je Lejlu, svoju prvu veliku ljubav. Slike u Tominoj glavi izmjenjivale su se velikom brzinom, a glavni motiv svih je motiv smrti. Najava je to završnog dijela romana kada se tragično završavaju ljudski životi. Ključna je jedna Tomina misao u kojoj kao da sluti događaje koji slijede: *Sjetio se da je jednom davno pročitao da se svakome pred smrt strelovitom brzinom pred očima odmota film vlastitog života, i da cijeli život stane u nekoliko trenutaka. Pretpostavljao je, ako je to bila istina, da to pomalo liči na ovo njegovo maloprijašnje vrćenje u glavi nepovezanih slika. Deset, dvadeset ili trideset, svejedno, takvih slika bilo je, u to je Tomo bio definitivno uvjeren, sasvim dovoljno da u njih stane jedan život* (Mlakić, 2002: 105).

Još su uvijek svi bili prisutni na istome položaju. Odlučili su se zajednički uputiti prema Crnim vodama. Iznimno neugodan put odvijao se s napetim puškama, u punoj ratnoj spremi i velikom oprezu. Radnja se počinje komplicirati kada skupina dolazi do kanjona. Vijali ga je prešao bez ikakvog problema, dok Robe kroz šapat priznaje strah. Vijali, Ivo, Mali i Ćoro već su bili na drugoj strani, dok je Tomo pokušao ohrabriti Robea. *Razmišljao je što da uradi. Nije ni jednog trenutka pomislio da ostavi Robea, ali se bojao da se Robe ne uspaniči kada budu prelazili preko balvana, jer bi im u tom slučaju obojici bile vrlo male šanse. Skinuo je košulju, presavio je nekoliko puta i zavezao je Robeu oko očiju. Na karaju ga je, kao kladu, podigao i prebacio preko desnog ramena. Imao je osjećaj da nosi pravo drvo, toliko se Robe od straha ukočio* (Mlakić, 2002: 115).

Motivi smrti, straha i neizvjesnosti bivaju sve očitiji, a do kraja romana i potpuno prevladavaju. Noćni prizori, neprijateljska vojska, napeti odnosi među likovima svakako idu u prilog takvom stanju, a sve je u potpunom skladu s tematikom djela. *Panično je pokušao ustati s kreveta kada ih je ugledao, međutim Ćoro ga je bez oklijevanja sasjekao jednim dugim rafalom. Cijeli krevet je za kratko vrijeme bio poprskan krvlju. Tomo je odmah istrčao van. Uspio je vidjeti kad je Vijali pogodio onog vojnika što je svirao harmoniku. Pao je na koljena s harmonikom naprijed. Čuli su se jedno kratko vrijeme kakofonični i pištavi zvukovi izbušene harmonike, a kada je vojnik pao po harmonici i umirio se, prestali su* (Mlakić, 2002: 122 – 123).

4.3. Auditivni i vizualni elementi u romanu i scenariju

Zvukovi također zauzimaju znatan dio teksta, kako u romanu tako i u scenariju, a razlikuju se u načinu na koji su prikazani. U romanu zvuk je isprepleten s radnjom i akcijom likova te bez njega potpuni doživljaj teksta ne bi bio moguć. Zvuk je važan element u trenucima kada se u boji i intonaciji glasa odaje raspoloženje nekog od likova. Iz načina na koji međusobno komuniciraju, čitatelj dobiva informacije o sveukupnoj atmosferi u djelu. *Glas mu je bio toliko paničan, tako da je Tomo u prvi mah povjerovao da je Robe zabunom pucao i da je cijela ta priča o »nečemu« tek plitki pokušaj pravdanja* (Mlakić, 2002: 28). Nervozni, ljutiti ili bijesni glas, kako ih opisuje autor romana, nesumnjivo je najava neizvjesnog i složenog zapleta. Osim opisa glasa u romanu su prisutni i drugi zvukovi. U skladu sa tematikom koja se u romanu obrađuje gotovo svi zvukovi vrlo su intenzivni, jer drugačije nije ni moguće opisati pucjavu oružja, strah i nemir vojnika u postrojbi. *Prvo su se čuli jaki šumovi, a zatim se ipak začuo neki nervozan glas iz zapovjedništva. Dok je govorio, iz pozadine je dopirala jaka paljba pješačkog naoružanja* (Mlakić, 2002: 11). *Probudila ga je jaka detonacija* (Mlakić, 2002: 39). Pomoću zvuka glavni akteri priče dobivaju informacije o položaju svojih neprijatelja. U opisanim okolnostima takve su informacije od životne važnosti, što samo dodatno daje na snazi i važnosti zvučnoj slici. *Paljba sa srpskih položaja premjestila se još pedesetak metara unatrag, tamo odakle su doprli pucnjevi Vijalijevih naprava* (Mlakić, 2002: 30). Važan dio zvuka jest i tišina. Momenti su to u kojima se napetost radnje razvija do vrhunca. Neizvjesnost nad radnjom potpuno prevladava i motivira na daljnje čitanje. Za primjer navodim: *Od tamo gdje je nestao Vijali nije se u prvo vrijeme čulo ništa, a zatim nekoliko neobičnih pojedinačnih pucnjeva dosta daleko od njih. Zvučali su kao prasci petardi* (Mlakić, 2002: 30). *Pažljivo je otkočio pušku, pazeći da se ništa ne čuje. Krenuli su naprijed puzeći. Lijevom je rukom razmicao bodljikave stabljike malina, dok je u desnoj držao pušku. Robe je išao odmah iza njega, toliko blizu da mu je u svakom trenutku čuo disanje* (Mlakić, 2002: 34 – 35).

Znatan dio radnje zauzima retrospektivno opisivanje događaja. U određenim trenucima radnje zvuk je ključan element koji kod likova pobuđuje određena sjećanja, te na taj način dolazi do uvođenja retrospektive u djelo. Jedan o takvih momenata jest onaj kada je zvuk detonacije Tomu podsjetio na događaj s početka rata. *Pomislio je na jednu drugu detonaciju, s početka rata, kada je netko digao u zrak jedinu srpsku kuću u selu. On je taj dan na selo otišao slučajno, lutao je cijeli dan okolicom i na kraju odlučio tu prenoćiti. Iako je minirana kuća*

bila napuštena, Tomo zbog nečega cijelu noć nije mogao zaspati. U trenutku detonacije nestalo je struje, koja nije došla cijelu noć. Selo je izgledalo sablasno, pogotovo kada je kuća nakon detonacije počela gorjeti, i cijelu se noć zloslutni odsjaj nazirao kroz spuštene zavjese. Osjećao je tada neki nemir, nešto kao da ga je pritiskalo i davilo. Sličan nemir osjetio je i sada, prvi put nakon one noći (Mlakić, 2002: 39 – 40). Tomi je taj zvuk bio dovoljan da u njemu izazove iste one osjećaje kakve je izazvao i tada.

Dojam koji na čitatelja ostavljaju prizori u kojima se slikom i zvukom opisuju prizori pucnjave, vrlo su važni za doživljaj cjelokupnoga djela. *Tek što je Mali došao do njih i s puškom ispred sebe zalegao odmah uz njih, počela je paljba. Prvo je iz rova koji se nalazio stotinjak metara točno iznad njih otvorena paljba iz automatske puške. Pucano je nasumce i tek poneki metak bi proletio iznad njih, zatim je s istog mjesta počeo pucati i puškomitraljez. Nekoliko metaka je pogodilo zemlju ispred njih i zasula ih je prašina koja je mirisala na borove iglice. A zatim je otvorena paljba i s položaja desno od njih, pored kojeg su već bili prošli. Otamo je pucano iz PAM-a svjetlećim mecima. Planina kao da se u trenutku pretvorila u paklenu čegrtaljku (Mlakić, 2002: 29). Osobito je snažan dojam onih scena kod kojih se sve događa tijekom noći. „Vatromet“ je dolje u gradu još uvijek trajao. Nebo isparano zmijskim svjetlećim tragom ostajalo je iza njih, tek bi poneka raketa preletjela i prošarala mutno noćno nebo. Ali su se kreštavi zvukovi i dalje čuli jasno, i u trenucima kad bi utihnuli, jasno je dopirao šum rijetke visoke planinske trave kroz koju su koracali, a koja se već počela sušiti (Mlakić, 2002: 25).*

Jednako kao auditivni tako su i vizualni elementi okidač za naviranje sjećanja. Jedan od takvih dijelova romana je sljedeći: *A onda se sjetio. Da, bila je tu i sjena koja je izgledala zastrašujuće: podsjećala ga je na široko raširena krila neke nemani koja vreba iz mraka. Stvarala su je odškrinuta vrata sobe u kojoj su spavali roditelji. Vrata bi cijelu noć ostala tako odškrinuta: bila je zima, a peć je gorjela samo u sobi u kojoj su spavali on i djed, majčin otac, i na taj način se kako-tako grijala i ta druga soba. On je tada imao desetak godina (Mlakić, 2002: 40). Robe se ovdje prisjeća svoga djetinjstva u Travniku, obitelji, a osobito majke. Tako se jasno sjećao tih detalja, da je ponekad imao dojam da se nekih detalja iz tog perioda, koje bi čuo ili vidio odmah nakon buđenja, iz tko zna kojih razloga, sjeća bolje i jasnije nego nekih drugih, koji su možda mnogo više utjecali na njegov kasniji život... Toliko ih se jasno i snažno mogao prisjetiti da ga je godinama poslije progonio sličan san. Atmosferu koja ga je gušila uspoređuje sa zidom od živih ljudi i svaki bi taj san završavao zastrašujućim*

osjećajem panike (Mlakić, 2002: 40 – 41). Vizualni elementi uvelike su prisutni u opisu kretanja vojnika prema odredištu. *Pričeka je dok Robe potone do ramena u mrak. Kratko vrijeme ga uopće nije vidio, i tek kad je i on ušao potpuno u mrak i kad su mu se oči navikle na tamu, nazreo je Robeovu siluetu, čak je mogao i raspoznati njegov nespretni hod: hodao je na jedan čudan način, svaki puta kad bi nogom dotakao tlo, činilo se nakratko kao da gubi tlo pod nogama* (Mlakić, 2002: 27). Uglavnom su to opisi noćnih prizora, a pogotovo onda kada, osim realističnih opisa, uvelike postanu prisutni elementi fantastičnoga.

Kako je već ranije spomenuto, odnosi među likovima i ratni scenarij realni su i upućeni ih čitatelj bez većih poteškoća može interpretirati i s njima se saživjeti. Dobar primjer za to je sljedeći citat: *Njih petorica ostali su još neko vrijeme i kao hipnotizirani gledali prema dolini, gdje se već moglo uočiti nekoliko novih sablasnih odsjaja kuća u plamenu, a odsjaj se vidio i s mjesta odakle su dopirale detonacije. Plamen se nije mogao vidjeti direktno, ali je njegov odsjaj spram noćnog neba bio toliko jak da nije bilo sumnje da zgrada zapovjedništva gori* (Mlakić, 2002: 20). Nakon ovoga napada i cijela je postrojba bila prisiljena promijeniti položaj. Vijali se pobrinuo za to da iza sebe ne ostave nikakav trag. Minirao je baraku u kojoj su boravili te je tim činom ponovno pokazao svoj težak karakter. Služeći se epitetima autor ne izlazi iz okvira književnoumjetničkoga stila. Takav opis daje mu na snazi, ali jednako je tako i u službi realističnosti. Jedino se u ovome stilu uspješno spajaju sasvim suprotni elementi, a ovdje je autor realistične scene vješto prožeo fantastičnim elementima. Dojam je naglašen samim mjestom radnje, a to je groblje preko kojega se Tomo, Ćoro i Vijali probijaju do neprijateljskih položaja. Mjesto poput groblja uvijek izaziva određenu dozu strahopoštovanja i nelagode te je kao takvo pogodno za razvijanje radnje u smjeru nadrealnoga. Vijali je u ovoj priči glas razuma. Odbija svaku pomisao na nadnaravno i ukleto, za razliku od Ćore koji samouvjeren, ali i pomalo zabrinuto, tvrdi da u tom groblju postoji nešto više, oku nevidljiva i ruci neopipljiva sila.

4.4. Završno poglavlje

Završno poglavlje romana, u kojemu se događa rasplet radnje, naslovljen je jednako kao i sam roman. Pratimo akcije trojice junaka koje se odvijaju na groblju od početka do samoga kraja. Radnja više nije strogo realistična, a ono što počinje prevladavati jest nadrealizam. Mjesto radnje obavijeno je misterijem i čitatelju zapravo nije odmah jasno radi li se o stvarnom

lokalitetu ili je ono na neki način stanje uma iscrpljenih glavnih likova. U prvih nekoliko rečenica ova se nedoumica daje iščitati iz Tominih riječi. *U groblju je bilo i nišana i stećaka i križeva, i ovaj detalj je bunio Tomu: nikada nije vidio slično groblje, u kojemu su i stećci i nišani i križevi bili na jednom mjestu, a da nisu bar na neki način odijeljeni* (Mlakić, 2002: 197). Nije slučajno spomenuto da je Tomo vidio upravo stećke, nišane, i križeve. Svi nabrojani nadgrobni spomenici zapravo predstavljaju smrt i tragediju nacija koje su se našle u vihoru ratnih stradanja. Osim spomenika, u Tomi su nedoumicu izazivale i nejasne sjene koje su ih okruživale. *Sve se više razvedravalo i sjene oko njih kao da su oživjele* (Mlakić, 2002: 197). Ćoro je u svom uvjerenju najradikalniji od svih. Jako je dobro poznao ovaj kraj zbog čega je tako sigurno ustvrdio da ovo groblje zapravo nikada nije postojalo. Jedino je Vijali hinio apsurd situacije. *Sad i ti! Da nisu duhovi? Trebo si ponit bilog luka. Imamo puške za žive, samo nam još fali bili luk za mrtve – rekao je Vijali ironično* (Mlakić, 2002: 198).

Kako je Ćoro ubrzo poginuo, preostala dvojica, iako i sami na fizičkom i mentalnom izmaku snaga, morali su se međusobno pomagati kako bi se uspješno oduprli neprijateljskim mecima. U jednom su trenutku primijetili siluetu koja im je prilazila. *Tomo je bio okrenut na tu stranu i ispalio duži rafal. Međutim, mada mu se činilo da ju je pogodio, nije se čuo nikakav krik. Vidio ju je još nakratko kako se stapa s nekom sjenom dvadesetak metara od njih* (Mlakić, 2002: 202). Dodatno ga je zbunilo i prestrašilo kada je shvatio da je Ćorino beživotno tijelo nestalo s onoga mjesta na kojemu je do maloprije ležalo. Osjećaj ravnodušnosti zamijenio je strah. Nova sjena, praćena zloslutnim hukom sove, prolazila je pored njega. Jedna od tih sjena ga je i ranila u nogu, nakon čega je Tomo osjetio paničan ubod straha. Siluete su počele navirati sve više, a trenutak koji je paralizirao Tomu jest onaj kada je na jednoj od njih sasvim jasno prepoznao Ivino lice. Na rubu plača i hysterije dozivao je Vijalija, ali sve što je dobio kao odgovor bila je zastrašujuća tišina. Sjene su sada bile svuda oko njega. Osim Ive, prepoznao je Ćoru, Malog, Robea te vojnika kojega je ranije ubio Vijali. Svi redom bili su mrtvi ili je barem on do sada tako mislio, jer ovdje su se činili nevjerovatno živi.

Fantastični elementi sada su potpuno prevladali. Sjene su se topile i pojavljivale na drugim mjestima, groteskno se širile i križale pod najnemogućijim uvjetima (Mlakić, 2002: 206). Tomi se činilo kao da su i sjene stećaka sada oživjele, a čak je i Vijalija obuzela hysterija i panika od nepoznate dimenzije koja se tako živo kretala ispred njih. U svom kaosu ispitivački je promatrao Tomu. Ključna za završetak romana jest Tomina rečenica u kojoj konstatira *Svi smo mi mrtvi* (Mlakić, 2002: 208).

Završna konstatacija vraća nas na početak romana, odnosno citat iz *Travničke kronike* Ive Andrića čija je ideja ista. Zaokruženost forme romana prenesena je i na ekranizaciju djela.

4.5. Roman i scenarij

Koncept scenarija nešto je drugačiji od onoga u romanu. Zbog same namjene teksta razlike su očite i prije samoga čitanja. Ono u što roman ne zadire jest tehnička strana umjetničkoga djela, što je kod scenarija nemoguće izbjeći niti se takvo što očekuje. Scenarist, koji je ujedno i autor romana, odlučio ga je podijeliti na zamjetno više dijelova nego je to učinio sa romanom. Tako je scenarij podijeljen na pedeset i tri manje cjeline. Dvije su bitne razlike između podnaslova u romanu i onih u scenariju. Kao što je već spomenuto, u romanu su povezani tematski, dok se podnaslovi scenarija prema tekstu odnose kao određena uputa. Takvo je stanje i očekivano s obzirom na to da scenarij služi prvenstveno glumcima kako bi se detaljno upoznali s karakterom lika, radnjom na sceni te interakcijom s drugim licima.

Ono u čemu se roman i scenarij apsolutno podudaraju sam je početak. Roman započinje citatom iz *Travničke kronike* autora Ive Andrića; *Svi smo mi mrtvi, samo se redom sahranjujemo*. Citat je izdvojen na zasebnoj stranici i prije nego počinjemo s čitanjem prvoga dijela romana. Analogno tome, u scenariju se također navodi na samom početku, prije uprizorenja prve scene. Riješeno je to na način da se na cijeloj širini zacrtnjenoga ekrana crvenim slovima prikaže spomenuti citat. Kontrast između boje slova i pozadine nije odabrana slučajno. Takav prikaz ostavlja snažan dojam na gledatelja koji već sada može pretpostaviti veliku dramaturgiju, napetost radnje i delikatnu temu filmskoga prikaza. Citat je svojevrsna uvertira u samu radnju filma. Težina riječi potkrijepljena je prikazom na ekranu. Tamne boje, izraženi kontrast i odsutnost bilo kakvih zvukova nesumnjivo nagoviješta veliku dramu i napetost.

Čitatelju, odnosno gledatelju, koji nije upoznat s radnjom on ne govori mnogo. Pročitavši ga on može tek pretpostaviti kakva će tematika i atmosfera prevladati u djelu koje je pred njim. Kako radnja bude odmicala, postajat će nam jasnije zašto se Josip Mlakić odlučio istaknuti upravo taj citat. Na kraju on dobiva potpuni smisao i služi tomu da zaokruži radnju na jednoj višoj, analitičko-interpretativnoj razini.

5. USPOREDBA SCENARIJA I FILMA „ŽIVI I MRTVI“

Kako je u proces ekranizacije priče uključeno više aktivnih sudionika, nužno je sredstvo pomoću kojega će komunikacija među njima biti uspješno ostvarena. Proces je dvosmjernan i zadire u sve aspekte nastajanja filmskoga djela. Ključnu ulogu u tehničkoj strani priče, koja drži na okupu cijeli tim stručnjaka, od režisera, tehničkoga osoblja, pa sve do glumaca, ima knjiga snimanja ili scenarij. Iako je scenaristički posao od neizmjerne važnosti za nastanak uspješne ekranizacije, ono ne podrazumijeva strogo pridržavanje svega što je u scenariju navedeno. Odstupanja koja nastaju u završnom produktu nastajanja filmskoga djela nisu velika, ali su ipak očita. Takvo je stanje primjetno i pri usporedbi scenarija za film „Živi i mrtvi“ i samoga filma. Paralelno praćenje scenarija i filmskoga djela olakšava naslovljavanje svake pojedine scene u scenariju. U ovome se segmentu scenarij i film dosljedno prate, a do razlika dolazi tijekom razvijanja radnje u nekim scenama. Pojedini su elementi radnje na filmu ispušteni, a pojedini i nadodani u scenarij. Dijalog među likovima neznatno se razlikuje od onoga zapisanog u scenariju. Detaljna analiza svake scene jedini je mogući način uočavanja svih pojedinosti.

5.1. Zapisane i ekranizirane scene

Prva razlika koja se uočava jest na samom početku filma. U scenariju stoji kako se na zacrnjenome ekranu cijelom širinom pojavljuje crvenim slovima ispisan tekst, odnosno citat iz *Travničke kronike* Ive Andrića. Na ekranu je tekst prikazan žutim slovima na crnoj pozadini (Milić, 2007).

Na početku prve scene navodi se mjesto i vrijeme radnje što u scenariju nije navedeno. Gledatelju je izravno prikazano da se radnja odvija u Bosni tijekom 1993. godine. U drugoj sceni prikazan je trenutak u kojemu Vijali u ruke uzima fotografiju zapovjednikova djeda, iako se u scenariju također ne navodi. U filmu je izostavljena situacija kada se prevrće šalica, pada sa stola i razbija se, a kava biva prosuta po novinama. Između četvrte i pete scene na filmu je umetnut dijalog između dvojice likova, Ćore i Tome, koji u scenariju nije zapisan. Ovaj je dijalog važan za razvoj filmske priče po tome što je u njoj prikazana tabakera na kojoj piše Travnik. Ključna je simbolika toga predmeta koji će se ponovno pojaviti u kulminaciji priče.

Radnja postaje retrospektivna što u scenariju odgovara četrnaestoj sceni. Prikaz je to Drugog svjetskog rata u kojemu je kao vojnik sudjelovao Tomin djed Martin. Mali je mnogo puta slušao djedove priče o ratu i natporučniku Knezu koji je bio iz Travnika. Sljedeća scena još je uvijek uprizorenje događaja iz Drugog svjetskog rata. Na ekranu se ponovno pojavljuje podatak o mjestu i vremenu radnje: *Bosna 1943*. Nakon prikaza domobranske satnije radnja filma premješta se u aktualna događanja, što je u scenariju opisano u petoj sceni. Na početku sedme scene u filmu je umetnut dijalog između likova koji u scenariju nije zapisan. Dijalog svojom tematikom nije nužan za razumijevanje i razvoj radnje, nego ide u prilog prirodnosti i spontanosti filmske priče, kao i samih likova. Tijekom devete scene u filmu su prikazana tijela poginulih civila, nabacana jedno preko drugog. U scenariju ovaj trenutak nije spomenut, a važan je za dojam koji ostavlja na gledatelja. Prvi je ovo izravan prikaz poginuloga čovjeka u ratnom sukobu.

Nakon toga, na ekranu pratimo retrospektivni prikaz Drugog svjetskog rata. U scenariju su ovi događaji opisani od devetnaeste do dvadeset i druge scene. Radnja se nastavlja jedanaestom scenom iz scenarija u kojoj Robe preplašen budi Robea. U ovom dijelu filma daje se naslutiti u kojemu će se smjeru razviti Robeov lik. Priviđenje koje je ugledao pretpostavka je pomutnje njegova uma što će tijekom filma bivati sve više vidljivo. Povučete li se paralela sa prikazanim likovima iz Drugog svjetskog rata, Robeov psihološki profil preslika je Feridovog profila. Vrlo sličnog karaktera, sa istim stvarima koje ih brinu, a na kraju i pogibaju na isti način.

Nakon uprizorenja jedanaeste scene filmska priča nastavlja se prikazom opisanim u dvadeset i trećoj sceni. Martin i Stojan u šumi tragaju za Feridom koji je nestao. U scenariju stoji kako ga glasno dozivaju, ali je na filmu ovaj trenutak izostavljen. Radnja se odvija kod stabla bora gdje pronalaze Ferida. Feridovo ranjavanje također je različito opisano u scenariju nego što je prikazano na filmu. U scenariju se navodi kako Martin, Stojan i Ferid razgovaraju nakon Feridova ranjavanja, dok je na filmu ovaj dijalog izostavljen. Ferid je poginuo odmah nakon što je bio pogođen.

Dvadeset i šesta scena vraća gledatelja u Domovinski rat. U filmu je izostavljena scena u kojoj Vijali u rukama drži jastreba, a Tomo mu prilazi iz neposredne udaljenosti, kao i kratki dijalog između Tome i Ive. Umjesto toga, na početku vidimo Tomu kako spava u vreći za spavanje, a već u sljedećem trenutku Mali komentira glazbu koju sluša Robe. Nadalje, pri ekranizaciji filma izostavljen je i razgovor Ćore, Maloga i Robea iz iste scene, u kojemu Ćoro

pokušava uvjeriti Malog u istinitost svoje priče. Radnja se na filmu odmah premješta na Ivinu odluku o tome da trebaju krenuti dalje.

Slijed priče koji je nadalje prikazan u filmu potpuno se razlikuje od akcije zapisane u scenariju. Mlakić je u scenariju, jednako kao i u romanu, istaknuo scenu prelaska vojnika preko kanjona. Na filmu se radnja razlikuje kako po samom mjestu radnje tako i po akciji likova. Postrojba se nalazi u šumi gdje nailaze na minsko polje. Vijali uspješno otkriva položaj svih postavljenih i skrivenih mina te na taj način osigurava ostalim vojnicima sigurniji prijelaz preko potencijalno smrtonosnog područja. Jedino u čemu se scenarij i film podudaraju jest prikaz Robeovog lika, njegova silnoga straha koji osjeća i kolebanja oko prelaska označenoga polja. Tomo je taj koji u ovome poduhvatu pomaže Robeu, u čemu se film i scenarij podudaraju.

Radnja filma vraća se na dvadeset i petu scenu iz scenarija, u kojoj se iznova retrospektivno prikazuje Drugi svjetski rat, a čitava je scena vjerno prenesena na film. Iako scenarij filma sljedeću scenu smješta u sadašnjost, režiser se odlučio za nastavak retrospektivnog prikaza. Dio koji slijedi odnosi se na trideset i petu scenu iz scenarija. Izostavljen je trenutak u kojemu Luka doziva Martina (Mlakić, 2007: 59).

Filmska se radnja vraća na prikaz dvadeset i osme scene iz scenarija. Filmski prikaz u mnogo čemu odstupa od opisane radnje u scenariju. Pored brojčane oznake stoji kako se radnja odvija kod staje, a u dijalog koji slijedi uključeni su svi likovi (Mlakić, 2007: 46). Na filmu je situacija bitno drugačija. Postrojba se kreće vrhom brda i jedino po čemu prepoznamo o kojoj se sceni iz scenarija radi jest Ivina kratka replika *Tu ćemo morat priko polja*. Ostatak je razgovora u potpunosti izostavljen. Trideseta je scena na filmu prikazana sa nešto manje odstupanja od scenarija. U didaskaliji se navodi kako Vijali prilazi još uvijek živućem vojniku kojega trenutak poslije hladnokrvno ubija (Mlakić, 2007: 49). Na filmu prilazi već ubijenom vojniku i uzima njegov ručni sat. Sljedeća scena u scenariju je detaljno opisana, ali na ekranu traje tek nekoliko sekundi. Iz ove je scene na filmu izostavljen prikaz Vijalijevog postavljanja eksplozivnih sredstava u automobil koji se nalazio u blizini staje. Gledatelj u sljedećoj sceni, iz Ćorinih riječi upućenih vojnicima koji stižu naknadno, saznaje da je automobil miniran. Ostatak radnje vjerno prati bilješke iz scenarija. Filmski prikaz u mogućnosti je prikazati nekoliko radnji lika istovremeno, kao što su primjerice govor, mimika i kretanje, dok zapis zahtjeva opis svakoga trenutka zasebno. Jedna od prednosti koju ima čitatelj naspram

gledatelja jest mogućnost ponovnog vraćanja na pročitano. Film je namijenjen linearnom prikazivanju i u pravilu se ne ponavljaju već uprizorene scene.

Razlika se uočava na završetku trideset i četvrte scene. Prema scenariju posljednja slika prikazuje Tomu nagnutog nad vatrištem dok je na filmu prikazana staja u plamenu (Mlakić, 2007: 59). Ta se slika stapa s retrospektivnim dijelom priče kojom započinje trideset i sedma scena (Mlakić, 2007: 61). Prethodna scena iz scenarija, čija se radnja odvija u staji, na filmu je potpuno izostavljena (Mlakić, 2007: 60). Četrdeset i treća scena iz scenarija na filmu je također izostavljena. Milić se odlučio za stapanje ove i četrdeset i pete scene. Radnja se u potpunosti odvija tijekom noći dok se prema scenariju dio treba odvijati i tijekom dana (Mlakić, 2007: 66). Vijali prilazi vojnicima i govori da je razvukao mine.

Razlog izostavljanju nekih od prethodnih scena iz scenarija može se tražiti u događajima koji slijede. Naime, četrdeset i šesta scena iznimno je važna za daljnji razvoj filmske priče. Trenutak je to Ivine pogibije čija se dodatna težina krije u tome što ga je nesretnim slučajem upucao Robe, vojnik iz iste postrojbe. Milić je na filmu zadržao ključne elemente scene, a ono što je djelomično izmijenjeno jest dijalog. Na filmu tako nije prisutno Robeovo zapomaganje kada je shvatio što je učinio. Isto tako, Vijali drugima nije izgovorio *Mrtav je*, nego je samo odmahnuo glavom. Sljedeća scena na filmu nešto više odstupa od načina na koji je prikazana u scenariju. Ondje se navodi kako Robeu teku suze niz obraze, dok ga Tomo pokušava utješiti (Mlakić, 2007: 69). Na filmu pratimo Robeovo priviđenje Ivinog lika, Robe potrči prema mjestu na kojemu ga je ugledao i pogine pod eksplozijom postavljene mine. Radnja se potom premješta u Drugi svjetski rat. Prikazano odgovara trideset i osmoj sceni iz scenarija. Milić u ovoj sceni povlači paralelu između prošlih i aktualnih ratnih događaja. Čini to na način da prikazuje Martinovo priviđenje poginulog Ferida jednako kako se Robeu prikazao Ivin lik. Po tom se prikazu film razlikuje od zapisa iz scenarija, gdje spomenuta radnja nije navedena (Mlakić, 2007: 61). Retrospektivni se prikaz sada uprizoruje naizmjenično s aktualnim događanjima, a prikazane trenutke povezuje isti motiv. Režiser je u ovome dijelu filma u potpunosti odstupio od scenarija, dopustivši si tako slobodu pri adaptaciji umjetničkoga djela u drugi medij. Sljedeće odstupanje na filmu odnosi se na ranjavanje Maloga. U scenariju ono pripada u četrdeset i devetu scenu (Mlakić, 2007: 71) dok je na filmu prikazano u sceni ranije.

Naizmjenično uprizorenje događaja iz Drugog svjetskog rata nastavlja se na jednak način. Retrospektivni prikaz odnosi se na četrdesetu, a aktualna događanja na pedeset i prvu scenu iz

scenarija. Ključan je trenutak u ovome dijelu radnje onaj kada se u krupnom planu prikazuje tabakera sa motivom Travnika. Ista se tabakera pojavljuje na samome početku filma što je gledatelju signal o tome da ona u ovoj priči ima značajnu ulogu. Film do samoga završetka dosta vjerno prati upute iz scenarija. Režiser se dosljedno drži razvoja priče, a ono u čemu najviše odstupa jest dijalog među likovima. U posljednjim scenama filma naglasak je u potpunosti stavljen na radnju i razvoj dramatizacije što posljedično dovodi do zamjetnog reduciranja dijaloga koji je naznačen u scenariju. Ipak, ekranizacija nije iznevjerila pisanu riječ.

5.2. Didaskalije

Aristotel je prvi teoretičar koji se bavio fenomenom didaskalije. Prema njemu to je dio priče, karaktera, govora i misli, dio scenskog aparata kao i dio glazbene kompozicije i zvučne kulise filma (Tataragić, 2006: 156). Ona prije svega odražava mjesto i vrijeme kada i gdje se odvija radnja. Mjesto je definirano deskriptivno, a vrijeme se stilski definira tako što se didaskalija piše isključivo u sadašnjem vremenu. U scenariju je to sam naslov kojim počinje svaka scena. Naslov, dakle, predstavlja dio didaskalije. Analizirani scenarij podijeljen je na sveukupno pedeset i tri scene. Poštujući ovo pravilo svaka od njih započinje na isti način, odnosno navođenjem mjesta i vremena radnje, npr. *1. PLANINSKO SELO – EKST. – JUTRO*, *2. ZAPOVJEDNIŠTVO – INT. - JUTRO* (Mlakić, 2007: 2), *5. KAMION – INT. – PREDVEČER* (Mlakić, 2007: 7). Od ostalog dijela teksta ističe se veličinom fonta i deblje otisnutim slovima. Nužno je didaskaliju promatrati unutar dva konteksta, a to su kontekst scenarijskoga teksta i kontekst filma (Tataragić, 2006: 158). Ostvaruju se svaki zasebno, ali nije rijetko i neobično da se oba konteksta međusobno isprepliću. Filmska didaskalija nije otvoreno stavljena u kontekst filmskoga djela, nego je prikriivena. Ona je tu prije svega zbog konteksta samog scenarija. Razumijevanje i dobra interpretacija iznimno su važni za realizaciju filmskoga djela. Jedna se didaskalija može razumjeti na više različitih načina te tako pretočena na film u konačnici izgledati sasvim drugačije.

Didaskalije su jedno od narativnih načela dramskih tekstova pomoću kojih autor tumači ponašanja likova i daje upute za izvođenje. Najjednostavnije rečeno, didaskalija je scenska uputa. U dramskom tekstu ima ulogu najobjektivnijeg komentatora dramske situacije, likova i radnje. S obzirom na to da didaskalija ima objektivnost koju monolog i dijalog nemaju, može

se tumačiti kao vodič kroz tekst. Ona predstavlja autorski govor u djelu, stoga ima deskriptivnu i tehničku ulogu te kao takva postaje obavezan dio svakog filmskog scenarija. Izvor je informacija, komentator, vodič i sveznajući pripovjedač. Odnos didaskalije i ostalog dijela teksta je uzročno-posljedičan. U filmu su kontekst i situacija, odnosno jezične i izvanjezične okolnosti u kojima se komunikacija događa, omogućene uvođenjem govora *in medias res* (Vlašić Duić, 2013: 68). Ovakva vrsta govora u scenariju gotovo je nezamisliva bez didaskalije koja joj prethodi. Primjer u konkretnom scenariju nalazimo već na samom početku. Nakon oznake prve scene u didaskaliji se detaljno navodi izgled sela, točnije mjesta na kojemu se radnja odvija. Navodi se zatim koji od likova prvi ulazi u kadar, tko se osim njega u kadru uopće pojavljuje te gdje se u danom trenutku nalaze. Nakon što su objašnjene okolnosti radnje slijedi prva replika lika. Jezična akcija odmah je smještena u kontekst, tako da bi svaka uvodna riječ ili rečenica kod bilo kojeg od likova bila suvišna. Govor je sasvim dovoljan da sam sebe objasni i razvije. Zapravo, gotovo svaka scena započinje na ovaj način. Kao dokaz takve tvrdnje dovoljno je izdvojiti već početak iduće scene. *Vijali ulazi u prostoriju u kojoj se nalaze još dva čovjeka: Ivo i Zapovjednik. U prostoriji se nalazi dugi masivni stol pretrpan papirima za kojim sjedi Zapovjednik, čovjek od nekih 40-ak godina, sjede kose i s naočalima. Iza njegovih leđa, skoro preko cijeloga zida, obješena je karta išarana flomasterima u nekoliko boja. Zapovjednik neprestano u ruci drži kemijsku olovku. Ivo sjedi na jednoj od nekoliko drvenih stolica s naslonom (iste one stolice kakve se koriste u školi), poredanih uza zid jedna pored druge. Ivo je visok, ima na sebi maskirne hlače i košulju. Uredno je utegnut i drži se pomalo kruto. Pored stolica, u samom kutu prostorije, nalazi se nekoliko uskih uredskih ormara* (Mlakić, 2007: 2). Čitatelj se ponovno upoznaje s mjestom radnje, izgledom prostorije, likovima koji su u opisanoj sceni prisutni, nakon čega slijedi govor lika koji sve navedene opise ne izgovara.

Za film je važna atmosfera i njezin opis stoga je od posebne važnosti i didaskalija koja stoji u službi višeslojne komunikacije. Šesta scena započinje didaskalijom ove vrste: *Tomo (30-ak godina), odjeven u maskirnu uniformu, sjedi naslonjen na bor i ponekad nervozno skinje sa stabla poneki curak smole, a zatim pravi nervozno loptice od smole, koje, odmah pošto ih napravi, nemarno baci ispred sebe. Odmah se da vidjeti da je neraspoložen* (Mlakić, 2007: 8). Osim radnje, scenarist sada ističe i raspoloženje koje prevladava. To se raspoloženje odnosi na stanje lika tako da se cjelokupna atmosfera može pretpostaviti. U scenariju svakako postoje primjeri didaskalija koje opisuju cjelokupnu atmosferu. Za primjer navodim jednu od

didaskalija iz sedme scene: *Sad s drugog mjesta ponovo dopre jaka detonacija, slična onoj od maloprije, a zatim kao da se otvori pakao. Čuje se niz detonacija, koje bi se na trenutke stopile u zloslutnu tutnjavu, i čini se da je prestao vjetar, jer se više od detonacija ne čuje šum borova. Izgleda kao da je dolje u dolini otpočeo neki demonski vatromet* (Mlakić, 2007: 13). Iako se ističe po samom stilu pisanja, koji je više od same tehničke upute glumcima, scenarist ju uspješno uklapa u koncept scenarija. Njezina posebnost otkriva se u pažljivom odabiru riječi, a upravo zahvaljujući tome može se opisati kao književnoumjetnički tekst. Osim u funkciji didaskalije, jednako bi dobro funkcionirala i u samom romanu. Ključne riječi za dočaravanje cjelokupne atmosfere jesu jaka detonacija, pakao, zloslutna tutnjava, šum borova, demonski vatromet.

5.2.1. Vrste didaskalija

Didaskalije koje se odnose na kontekst filmskoga teksta predstavljaju upute koje su namijenjene prvenstveno glumcima i redateljju te su usko vezane za lik i njegovu konstrukciju. Informiraju nas o psihologiji, fizionomiji i sociologiji dramskoga lika. Tataragić tu vrstu didaskalija dijeli u nekoliko kategorija. Prve su naslovne didaskalije koje uključuju ime autora, ime filmskoga scenarija, vrijeme pisanja te verziju scenarija. Upravo se od ovih elemenata sastoji i naslovna stranica scenarija za film „Živi i mrtvi“. Istaknuti su ime Josipa Mlakića kao autora scenarija te naslov i namjena teksta. Druge po redu su didaskalije koje upućuju na izgled lika i teže tomu da budu objektivne, odnosno deskriptivne. Tim karakteristikama u potpunosti odgovara didaskalija iz pete scene u kojoj se točno opisuje izgled vozača kamiona: *Na otvoru prikolice se pojavljuju vozač (stariji, deblji čovjek, zapušten i neobrijan) i Ivo* (Mlakić, 2007: 7). Jedna od didaskalija iz sedme scene ne upućuje na izgled lika, ali iz nje direktno saznajemo dob svakog od likova stoga je možemo usko vezati uz lik: *Robe – nešto preko dvadesetak godina, Mali – također slične dobi, Tomo – tridesetak godina i Ćoro – također tridesetak godina* (Mlakić, 2007: 3).

Zatim dolaze didaskalije koje upućuju na to komu ili čemu se obraća lik za vrijeme verbalne interakcije. Ta vrsta didaskalije u jednakoj je mjeri zastupljena tijekom cijelog scenarija. Razlog je taj što je ona zapravo ključna uputa glumcima i tehničkom osoblju za razumijevanje radnje i odnosa među dramskim licima. Radnja na filmu donosi se upravo kroz akciju likova, odnosno njihov verbalni čin, stoga bi svako pogrešno tumačenje verbalne komunikacije

rezultiralo i krivom interpretacijom djela. Ova vrsta didaskalije najčešće se navodi u zagradama odmah uz ime lika koji govori, na primjer: *Mali (pokazuje Ćori natpis)* (Mlakić, 2007: 8), *Ivo (pruža mu ljutito motorolu)* (Mlakić, 2007: 9), *Mali (tobože zabrinuto vrteći glavom)*, *Robe (zbunjeno i nesigurno)*, *Robe (začudoeno)* (Mlakić, 2007: 11).

Naposljetku, važno je spomenuti i one koje upućuju na socijalni status lika i njegove društvene relacije, a koje su pak značajne za analizu stila filmskoga scenarija (Tataragić, 2006: 159). Iz dijaloga likova saznajemo informacije o zaraćenim stranama, odnosno tko je uključen u sukob. Prvi takav izričaj koji se susreće u scenariju onaj je u kojemu se zapovjednik obraća vojnicima. Objasnjava koji je najvažniji položaj prema Srbima te kako se mogu očekivati i sukobi s Muslimanima (Mlakić, 2007: 4). Iako se u ovom slučaju ne radi o didaskaliji, ovaj je izričaj važan za razumijevanje društvenih odnosa u djelu i smještanje radnje u vrijeme i prostor. Postoji i niz didaskalija koje oslikavaju društvene relacije: *Počinje žestoka paljba sa srpskih položaja* (Mlakić, 2007: 15); *Tek što prolaze desetak metara, odnekle sa srpskih položaja je ispaljena svjetleća raketa. Svi se panično bacaju na tlo* (Mlakić, 2007: 17); *Sada vidimo trojicu domobrana: Martina (tridesetak godina), Ferida (20-ak godina) i Stojana (oko 35 godina)* (Mlakić, 2007: 22); *Tek tada vidi trojicu ustaša. Jedan od njih je posebno fascinant. To je Semin (preko 30 godina). Neobično je visok, preko dva metra, širokih ramena, i stoji odmah pored kamiona, s rukama na leđima, kao kip. I cijela njegova pojava, pogotovo zbog oštih crta lica, koje su neobično jasne i duboke, kao izrezane, podsjeća na kameni kip* (Mlakić, 2007: 23).

Status lika vrlo se često iščitava iz didaskalije, primjerice strah, neizvjesnost, psihološki profil: *Ivo se boji i to se odmah vidi. Na svaki šum se okreće nekim naglim pokretima, a pušku drži na gotovs, grčevito je stežući rukama. Ivo postideno vrati pušku na rame* (Mlakić, 2007: 28).

Valja istaknuti i didaskalije koje su u funkciji smještanja radnje u kontekst vremena i prostora, a primjer za to je sljedeći: *Nešto kasnije kamion staje na punktu Armije BiH; Na ofucanom metalnom kontejneru, koji se vidi iz kamiona, velikim je crnim slovima napisano „Ovo je Bosna“* (Mlakić, 2007: 8). U kontekstu konkretnog scenarija za film „Živi i mrtvi“, didaskalije upućuju na promjenu scene, vremena i mjesta radnje. *Kamera opet kruži po dolini, gdje se sada vidi sve više svjetala zapaljenih kuća* (Mlakić, 2007: 11); *Kolona se sada penje nekom strminom, koja ubrzo prestaje. Kamera prati iz Tomine vizure kako jedan po jedan*

vojnik izranjaju iz mraka, a zatim nestaju. Nešto kasnije: kolona se sada kreće po poljani (Mlakić, 2007: 15); Nakon toga se Robe umiri. Tomo gleda negdje ispred sebe, gdje se prvi sunčeve zrake probijaju kroz krošnje drveća. Kamera ostaje na toj slici, fokusirana na snop svjetlosti (Mlakić, 2007: 21).

Jednako tako upućuju na fizičku prisutnost ili odsutnost likova, odnosno njihovo ulaženje i izlaženje. *Tomo dolazi do ostalih, koji stoje na jednom mjestu skupa sa stvarima. Vijalija nema. Radi nešto u baraci (Mlakić, 2007: 11). Kamera prikazuje Martina kako spava. Budi ga je pucanj. On odmah gledao prema mjestu gdje je spavao Ferid: u polumraku ne vidi je li Ferid još uvijek tu. Odlazi do mjesta gdje je Ferid spavao, i kada vidi da ga nema tu, na brzinu obuva mokre čizme i čarape (Mlakić, 2007: 30 – 31).*

Didaskalije su važne i za opis scenografije. *Vidimo snop svjetlosti koji upada kroz poluotvorena vrata. U sobi je polumrak. Radi se o staroj kući s grubim tesanim podovima. Unutra se nalazi štednjak na drva i kredenac po kome su naredane raznorazne stvari (jabuke, kričave gondole i sl.). Taj snop svjetlosti gleda dječak od desetak godina. (To je Tomo.) Netko lagano i plašljivo otvara vrata. To je Tomin djed Martin (Mlakić, 2007: 21); U kući pored koje zastaje kamion gori svijeća. Neki starac bojažljivo s prozora gleda prema njima. Jedna strana lica mu je u sjeni, dok drugu, naboranu i punu sjena, sablasno osvjetljava svjetlost svijeće. Ispod prozora su gusto zasađeni svivetnjaci (Mlakić, 2007: 24); U trenutku dok se Martin sprema ući u staju, ugleda Semina. Stoji u sjeni između staje i kolibe. Ne bi ga ni vidio da mu munje nakratko ne osvijetle lice. Zakratko bljesne nekoliko munja u nizu, i Seminovo lice, obasjano kratkim isprekidanim bljeskovima, ima demonski izgled (Mlakić, 2007: 30). U uskoj vezi s tim stoje opisi kostima, maski i rekvizita. *Vide se dvije pogrbljene prilike, i kada im se približe, vide da se radi o dvije žene u crnini. Nose u rukama očenaše (Mlakić, 2007: 25); U jednom je dijelu staje naslagana gomila slame, dok je drugi dio potpuno prazan, osim minijaturnog ognjišta s pokidanim i zarđalim verigama, koje se nalazi na suprotnoj stani od naslagane slame, i nešto cjepanica naslaganih odmah pored njega. Poda nema, nego samo tvrda, ugažena ilovača (Mlakić, 2007: 27).**

Primjećuje se opis rasvjete, glazbe, tona, šuma kao i specijalnih efekata. *U pozadini se čuje kako nekoliko glasova pjeva pjesmu „Put putuje Latifaga“. Ivo gasi motorolu i vraća je u džep (Mlakić, 2007: 13); Čuje se još nekoliko sve slabijih udara, a onda se zvono umiri. Mujezin je uzeo posljednju stanku prije nego što će završiti molitvu. U onom kratkom periodu*

tišine, čuje se samo huk Vrbasa (Mlakić, 2007: 22); Desetak metara od sebe vidi siluetu. Pretpostavlja da se radi o Vijaliju. Međutim, silueta naglo nestaje. (Treba uraditi ovaj kadar da se vidi da se radi o Martinu.) Tomu hvata strah. U kadru je nebo: sve više se razvedrava i pomalja se mjesec (Mlakić, 2007: 78); Ovdje se može ubaciti glazbeni broj, a da kamera prati okolicu kroz zadnji otvor na prikolici. Glazba završava kad kamion stane, već je uveliko noć, i pod svjetlima kamiona u kadru se vidi lovačka baraka (Mlakić, 2007: 8).

Didaskalija je prva koja uvodi u film i vodi kroz film. Bez didaskalije je nemoguće zamisliti scenarij. U njoj se krije ono vizualno koje identificira film kao umjetnost.

5.2.2. Neverbalna komunikacija

Vizualni elementi važna su osobina svakog filmskog ostvarenja. Dio su scenarističkoga dijela posla, ali iza njih se krije i rad redatelja te drugih autora koje film prilikom realizacije zahtjeva. Najviše se vizualnih elemenata skriva upravo u didaskalijama, iako nisu isključene niti iz replika, odnosno dijaloga. Iz toga se može zaključiti kako je njihova funkcija gotovo paralelna s onim jezičnim. Vizualni element filma tako može sadržavati konflikt i intimizaciju. Može biti pragmatičan, referencijalan, misaon i ludički jednako kao i verbalni dio filma. Iako je dijalog gotovo uvijek prisutan nije i nužan za realizaciju u filmskom djelu. Kroz gestu koja se prikazuje isključivo vizualnim sredstvima može se ispuniti funkcija dijaloga. Intiman trenutak iz zapovjednikova života vidljiv je tijekom treće minute filma. U kadru je prikazana uokvirena fotografija koju Vijali drži u ruci. Zapovjednik samo kratko izgovara *Dida*. Ozbiljan izraz lica, blago pognuta glava i upućeni pogled na fotografiju otkrivaju emocionalnu stranu lika. Scena kratko traje i gledatelju ne pruža više informacija, ali očito je da djed ima veliku ulogu u zapovjednikovu životu. Osim vizualnog, u ovome je primjeru pragmatička funkcija ostvarena i verbalnim elementom, kratkom zapovjednikovom replikom.

Tijekom druge minute filma ostvaruje se verbalno – neverbalna komunikacija među likovima. Neverbalni dio donesen je vizualnim elementom kroz pokret i pogled jednog od likova. Trenutak je to kada u kadar ulazi Vijali. Sigurnim korakom prilazi zgradi zapovjedništva te nezainteresirano prolazi pored Masnog koji ga pokušava spriječiti da uđe unutra. Vijali se bez riječi okrenuo prema njemu i strogo ga pogledao izravno u oči. Zadržao je tako pogled nekoliko trenutaka što je ostavilo dojam napada i sukoba prema Masnom. Stav tijela, upućeni

pogled i izraz lica dovoljni su signali za prikaz sukoba neverbalnim elementima. U pozadini, iznad ulaznih vrata zapovjedništva, nalazi se natpis HVO. Upućenom gledatelju odmah je jasno da se radi o hrvatskoj vojsci. Pragmatička je to funkcija koja se oslanja na elemente vizualnog, ali i na iskustvo gledatelja.

Vizualni segmenti filma najviše se kriju u misaonom dok je u samom dijalogu teško zamisliti ostvaraj ovih elemenata. Vizualna filmska sredstva ponajprije se ostvaruju pokretom kamere, odabirom boja, kostima, detalja, montažom i redateljskim postupkom. Na više mjesta u scenariju didaskalijom se upućuje na pokret kamere, promjenu kuta snimanja te onoga što se trenutačno nalazi u kadru. Primjeri su sljedeći: *U kadru je nebo: sve više se razvedrava i pomalja se mjesec* (Mlakić, 2007: 78); *U širokom planu kamera prikazuje omanje planinsko selo* (Mlakić, 2007: 2); *Kamera s visoka i polako prelazi preko doline nad kojom se spustila noć* (Mlakić, 2007: 9); *Kamera opet kruži po dolini, gdje se sada vidi sve više svjetala zapaljenih kuća* (Mlakić, 2007: 11); *Kamera ostaje na toj slici, fokusirana na snop svjetlosti* (Mlakić, 2007: 21); *Kamera prikazuje u krupnom planu stvari koje nosi Tomo i koje on baci na zemlju* (Mlakić, 2007: 51); *Kamera iz visine prikazuje cijelo groblje. Sa svih strana se vide nove sjene. Zatim se na nekoliko mjesta vide vatre, a za njima dolaze nove. Kamera prati kako se u mraku pale. Na kraju izgleda kao da sve oko njih gori. Kamera brzo i nakratko prelazi s jednog plamena na drugi i prikazuje ih u krupnom planu. Svaki plamen treba biti jak* (Mlakić, 2007: 80). Svaka od navedenih uputa realizirana je u filmskom prikazu. Po svemu ovome filmovi se ističu i međusobno razlikuju, a na osnovi ove funkcije analizira se estetska strana filma, odnosno film promatramo kao umjetničko djelo.

5.3. Realističnost i uvjerljivost

Kao gotovo svi hrvatski filmovi pa tako i „Živi i mrtvi“ teži tome da dijalog likova poprimi obilježja razgovornoga stila. Mlakić je očito imao na umu definiciju takvoga stila dok je stvarao književno djelo, odnosno scenarij. Likovi komuniciraju na prirodan i neusiljen način, ne odričući se svojih mjesnih govora. Primjera u filmu je mnogo, a izdvajam sljedeće: *Hej, đes' ti pošo?*; *Mali: Šofer, šofer, imaš kesu?*; *Hvaljen Isus, jarane!*; *Mali: Čuj, šta ima? Ne kontaš!*; *Jašta ću!*; *Proćeralo ga iz Njemačke* (Milić, 2007). U skladu s tim, film iskorištava razgovornu gramatiku, fonetiku i prozodiju u službi spontanosti i konkretnosti razgovornoga stila.

S obzirom na to da je tema samoga djela vrlo delikatna i osjetljiva ne trebaju začuditi česti emocionalno-ekspresivni momenti filmskoga govora. Više je scena na filmu u kojima se nervoza, strah ili agresija prikazuju kroz dijalog među likovima. Raspon prikazanih emocija je širok i proteže se od agresije, izrečene kroz vulgarizme i psovku, do prikaza intime kroz suze i plač. Jedna od govornih pojava koja ostavlja snažan dojam na slušatelja, a koja mnogo govori o psihološkom stanju govornika, zasigurno je i mucanje. Dobar primjer za to je kada Stojan i Martin nalaze Ferida skrivenog iza stabla. Ferid je pobjegao iz postrojbe što je zapovjednik vrlo brzo primijetio. Poslao je Martina i Stojana da ga nađu i vrate natrag. Oni ga pronalaze skrivenog iza drveta, u vidljivom grču i strahu. Dokaz njegova lošeg psihološkoga i emocionalnoga stanja trenutak je u kojemu Ferid progovara. Izraz je ometen mucanjem u tolikoj mjeri da Ferid ne može izgovoriti više od jedne riječi. Štedljivost izraza primjetna je na svim razinama. Likovi izgovaraju mnoštvo uskličnih i kratkih rečenica zapovjednoga tona. Neki od primjera su sljedeći: *Tomo: Ne boj se; Spusti pušku!*; *Tomo: Ma daj pusti me!*; *Daj, smiri se!*; *Uzbuna!*. U ovakav način govora svakako se ubraja i upotreba ličnih zamjenica, primjerice *Nisam, ja sam bio na drugo strani*, umjesto *bio sam na drugoj strani*; *Jesi vidio kako je nestao odma? – Jesi vidio koga?*; *Ovi nas mogu pobit ko zečeve; Tako su i oni dole mislili; Kud on ide?*. U skladu s prirodnošću koji karakterizira razgovorni stil, u govoru likova često se javljaju poslovice i uzrečice. Vidljive su tako već u prvim minutama filma kada jedan od vojnika odgovara Masnom: *Ajd, Masni, razguli!* Likovi također posežu za još jednim oblikom komunikacije za kojim često posežemo u svakodnevnome govoru, a to su klišeizirani izrazi: *Vijali: Ako neko ne zna, kasno mu je sad učit; Pa šta mi Bog da*. Nerijetko se oblici izražavanja postižu eliptičnim rečenicama, primjerice replika Vijalija nakon što je postavio eksplozivne naprave: *Gotovo. Idemo*. Nadalje, *Ivo: Nema priče, nema cigara; Ja riješio pobić., Okud ćemo?*; *Nema pucanja! – Ja ću jedino ako ti budeš; Slušaj! Nemoj nikom pričat ovo što si vidio; Ivo, ima li još puno do Crnih Voda? – Još dva tri sata; Idem ja malo okolo*.

Gramatički se oblici ujednačuju i to na način da se dokida razlika između određenih i neodređenih oblika pridjeva u korist određenih. Jedan od takvih primjera je zapovjednikova replika u kojoj govori kako *dole u gradu svaki čas može doći do sukoba sa muslimanima*. U kategoriju prirodnosti razgovornoga stila mogu se uvrstiti i redukcije glasova na svim razinama gdje je to moguće postići. Tako se glagol *biti* uglavnom upotrebljava bez završnog *h*: *Bi li te začudilo da nas sad pokupe i pošalju tamo? – Ne bi*. (Mlakić, 2007: 28); *Ne bi mi,*

Ivo, Robe nas natro. (Mlakić, 2007: 41); *Ne bi ja, majke mi* (Milić 2007). Infinitivu također nedostaje završni vokal: *Druga dvojica su došla pomagat; Ivo: Najvažnije je noćas proć prva dva kilometra; Tomo: Nemojte više pucat!* Nedostatak završnoga vokala kod infinitiva kroz cijeli se film provodi vrlo dosljedno te ne taj način kao da postaje pravilo, a ne iznimka. Osim redukcije vokala u infinitivnim oblicima glagola, često se u govoru likova primjećuje ispuštanje suglasnika u drugim oblicima riječi: *Ajmo! Ajmo!; E, Ivo, aj zovi još jednom!; Izvolte! – odgovara Masni na zapovjednikov poziv; Prvog je raskomadalo odma; Neko je stao na granu; Dođi vamo!; Ko fali?* U glagolskim oblicima, nadalje, dolazi do kontrakcije samoglasnika. Primjera je također mnogo jer ovakvi su izrazi česti u govoru svih likova. Izdvajam sljedeće: *Robe se obraća Tomi: Samo bi te nešto pito...; Šta si me ono pito?; Vidio sa divlje krme i puco sam.; Slušo sam svakakvi priča o ovom groblju.* Česta je upotreba riječi u prenesenom značenju, na primjer: *Evo ja ću ti biti crnogorski kum. – Šta ti to dođe crnogorski kum?; Ovo u Americi slušaju seljačine.* U promjeni značenja važnu ulogu često ima intonacija, kao što je slučaj u sljedećem primjeru: *Tomo: Joj, ako si lago, ubit ću te!* U boji, visini i tonu glasa kojim Tomo odgovara na poziv otkriva se da njegov izraz ovdje nije u funkciji prijetnje, nego određene govorne navike ili uzrečice. Razgovorni stil filmskih likova, očekivano, obilježavaju i brojne poštapalice: *Nisam, majke mi!; Vijali, jesu ono tvoji, matere ti?; Mašala; Zaboli me!*

Razgovorni se stil ogleda u čitavom izrazu svakog od likova. Slijed rečeničnih komponenata je slobodan. Radi postizanja veće ekspresije u izrazu, obavijesni je predikat uglavnom na prvome mjestu. Jednostavne rečenice prevaguju nad složenima. Slijede neki od primjera: *Poznajesh li planinu? – Ne, gospodine. – Znaš li kako se zove ono polje ispred nas? – Ne znam - Ružno ime ima. Zove se Grobno Polje. Planine se treba čuvat. Dobro se je treba čuvat.* Manji postotak složenih rečenica niže se uglavnom bez veznika jer njihovu ulogu ovdje preuzima rečenična intonacija: *Srest ćemo ga usput, nije on otišo daleko od nas, a ponio je i svoje stvari, idemo, Joj kad sam ga opro... Srećom bila neka međa ispid njega... Zalego lola, a ja perem li perem: cili sam ja okvir istreso prema njemu* (Mlakić, 2007: 41).

Filmska je priča bliska zapisanoj priči. Na snazi u uvjerljivosti ona dobiva upravo iz svoje neposrednosti kojom djeluje na gledatelja. Stvarni lokaliteti te priča koja uprizoruje događaje iz bliske prošlosti elementi su koje je gledatelj mogao iskustveno doživjeti. Film priču izlaže linearno u vremenu, zamišljen za kontinuirano praćenje, odnosno gledanje bez prekida, pa mu je nužno potrebna jednostavnost i razumljivost, a ne višeslojnost značenja. Višeslojnost je

značajka književnih predložaka. Analizirani film sastoji se od najpoželjnijeg oblika rečenica kojemu svaka uspjeta ekranizacija treba težiti, a to su jednostavne kratke rečenice i jasne misli, a u smislu razvoja radnje govor je konstruktivan i informativan. Na primjer, *Ujutro ću pobić? – Di ćeš pobić? – Bilokuda. Ne mogu više; Jesi razmišljio što će bit ako te ufate? – Ma neš valjda, Martine?*

Ovaj film ima snažnu pokaznu snagu, što uvelike možemo zahvaliti antiratnoj tematici. Namjere i osjećaje likova scenarist nije trebao opisivati. Umjesto dijalogom ključni trenuci filma riješeni su akcijom. Kao primjer mogu se izdvojiti ranjavanja, odnosno pogibije vojnika iz postrojbe. Na gledatelja nesumnjivo ostavljaju snažan dojam, a doneseni su najvećim dijelom kroz akciju likova. Verbalni dio ovih scena zauzima malo prostora ili se gotovo uopće ne pojavljuje. Prvi je takav trenutak prikazan tijekom tridesete minute filma, kada pogiba Ferid. Do toga dijela radnje, lik Ferida postao je profiliran. Gledatelj je upoznat s njegovom osobnom pričom i psihološkim profilom. Isto je tako važan ostvareni odnos s drugim sudionicima priče. U trenutku kada je poginuo, Ferid je stajao rame uz rame s drugim vojnicima, s kojima je do sada razvio prislan, zaštitnički i prijateljski odnos. Trenutak poslije, pod kišom neprijateljskih pucnjeva, gledali su samo prijateljevo beživotno tijelo. Tragediju njegova lika pojačava i psihološki profil. Labilan karakter doveo ga je do pomućenja uma i gubitka razuma. Ratni uvjeti za ovakav lik bili su previše intenzivni. Možda je smrt ono čemu se potajno i nadao, ono u čemu je vidio bijeg iz nepodnošljive situacije u kojoj se našao. Govornu je poruku scenarist vrlo dobro organizirao. Ferid kroz jecaj govori da više ne može, okolnosti u kojima se našao za njega su postale nesnošljive. Naglašena emotivna funkcija i česta upotreba dijalekata samo su dodatno pridonijeli dojmu vjerodostojnosti. Stoga film „Živi i mrtvi“ svakako možemo smatrati uspješnom ekranizacijom književnog predloška.

Treba skrenuti pozornost na likove čiji izraz ne odgovara prethodno opisanom. Najviše se u ovom slučaju ističe satnik Dane Boro. Način govora nikako nije u skladu s ulogom satnika, koji treba ostaviti dojam snažne autoritativnosti, nepokolebljivosti i strogoće. Naprotiv, vrlo izražen i čujan sigmatizam šire skupine negativno se odražava na uvjerljivost samoga lika.

5.4. Jezične funkcije - primjeri

Poznate jezične funkcije po Jakobsonu prisutne su i u jeziku filmskoga scenarija. Ipak, zbog čestog udvajanja nije ih posve jednostavno kategorizirati. Na filmu se prepoznaju dijalozi koji

predstavljaju govornu interakciju povezanu s realiziranjem jedne od jezičnih funkcija. U svakome se dijalogu može primijetiti dominacija jedne od jezičnih funkcija.

5.4.1. Ekspresivna i konotativna (apelativna) funkcija

Dramskom i filmskom dijalogu zajedničko je to da svakom *ja* odgovara neko *ti*. Zbog toga se ekspresivnost i konotativnost često ne mogu odvojiti i nužno ih je analizirati zajedno. Za svaki je lik važan način na koji izražava vlastite misli, emocije i potrebe, a uloga je sugovornika da na te misli i osjećaje djeluje (Tataragić, 2006: 70).

Ekspresivna je funkcija na filmu uvijek prisutna. Snažno je emotivno markirana i podrazumijeva psovke, vulgarizme, govor u prvom licu jednine i eksklamativne rečenice. Takva je vrsta govora uvijek i konotativna jer traži i apelira na određenu reakciju. Upravo se u ovoj vrsti govora na filmu često mijenja ono što se u dramskom tekstu smatra monologom, a ponekad sugovornik i ne treba izgovoriti reakciju da bi se scena smatrala dovršenom. U skladu sa dramatičnom tematikom filma, najzastupljenije funkcije u govoru likova upravo su ekspresivna i konotativna. Primjera je mnogo, a izdvajam sljedeće: *Ivo: Znaš na čemu smo, ako se izvučemo, izvučemo, ako ne... Neće niko plakat zbog nas.* Ukoliko sugovornik odgovori sukob se potencijalno produljuje, a ukoliko ne odgovori jedina jezična funkcija koja se ostvaruje jest ekspresivna. Navedeni primjer na filmu ima svoj nastavak, odnosno repliku sugovornika. Tomo odgovara Ivi i na taj način produljuje prepirku. Primjer takvog sukoba jest i scena u kojoj Robe iznenada zapuca, iako je nekoliko trenutaka prije strogo određeno da se ne smije pucati. Kod drugih je vojnika takav potez izazvao bijes, ironiju i ljutnju. Obraćaju se Ivi jakim intenzitetom glasa, a u iskazu posežu sa psovka i vulgarizmima. Usporedi li se cjelokupna ekranizacija sa scenarijem primjetno je kako su psovke u znatno većoj mjeri zastupljene upravo na filmu. Takva odstupanja od scenarija sasvim su uobičajena i očekivana, jer jezik je živ organizam podložan izmjenama ovisno o volji samoga govornika.

Primjeri čiste ekspresivne funkcije na filmu nižu se u posljednjim scenama filma, kada je radnja dovedena do svog vrhunca. Izjave likova ne zahtijevaju repliku sugovornika, nego su u funkciji ekspresije vlastite emocije i psihološkoga stanja. Dobar primjer za to je kada već ranjeni Mali histerično i iz sve snage viče kako se neprijatelj s njima igra mačke i miša. Sve je popraćeno nekontroliranim pucnjevima i snažnim kricima.

5.4.2. Referencijalna funkcija

Dijalog na filmu važno je sredstvo iz kojega gledatelj saznaje važne informacije o radnji, likovima i njihovim odnosima. Sredstvo je to pomoću kojega scenarist pruža određena tumačenja, viđenje situacije ili promišljanja samoga lika. Referencijalna funkcija upravo služi tome da prenese takve informacije. Njome se pokazuje koliko je filmski dijalog različit od stvarnog. Primjer za to može biti i prikazani unutarnji monolog kojim gledatelj dobiva informacije. Postoji i takozvani minus postupak u kojemu je referencijalna funkcija odsutna. On ipak ima određeno značenje i prenosi određenu informaciju. Na filmu se često koristi glas koji stoji u ulozi pripovjedača, a sve kako bi gledatelja uveo u priču, dao mu informacije i upoznao sa likovima. Referencijalni je dijalog svaki onaj koji nosi određenu informaciju prema gledatelju. Ima za cilj informirati gledatelja o detaljima važnima za razvoj radnje, likova i njihovih odnosa, nužno daje informacije o radnji koja je prethodila samome filmu ili o nečemu što nije prikazano. Često postaje dijelom fatičkog dijaloga ili dijaloga intimizacije, a upravo iz toga razloga da bi se izbjeglo očito davanje dodatnih informacija koje su važne za razumijevanje filma. Zanimljivo je da se ovaj dijalog može odnositi na ono što u tekstu ne postoji, na svijet izvan filmskoga scenarija, odnosno ono što nije prisutno, ali je nužno za razumijevanje radnje filma. Vrlo je teško, dakle, razdvojiti referencijalni od fatičkoga dijaloga. Tako se u konkretnom primjeru filma „Živi i mrtvi“ ove dvije vrste dijaloga također nadopunjavaju.

Referencijalna funkcija u filmu „Živi i mrtvi“ nije prikazana kroz unutarnji monolog ili glas pripovjedača. Scenarist se u ovome slučaju obilato koristio retrospektivnim prikazom u svrhu tumačenja određenih situacija. Nekoliko je razloga za takav prikaz događaja iz Drugog svjetskog rata u ovome filmu. Jedan je svakako usporedba dvaju naizgled različitih događaja u određenom vremenskom odmaku, isticanje njihovih sličnosti i predvidivosti. Drugi je razlog osobna priča jednog od likova. Tomin djed sudjelovao je u ratu jednako kao što se on našao u vihoru Domovinskog rata. Jedino što mu je ostalo od djeda jest tabakera s motivom Travnika. Stvar je to koja u ovome filmu ima višestruku ulogu. Ona je okidač za pokretanje priče iz osobne Tomine povijesti, a upravo se kroz tu priču gledatelj upoznaje s njegovim psihološkim profilom, emocionalnim stanjem, odnosom s djedom, a naposljetku i važnim događajima iz povijesti.

Međutim, gledatelj se ne upoznaje sa svim likovima na jednak način. Vijalijeva prošlost iznesena je kroz pripovijedanje drugih likova. Lik koji je u ulozi pripovjedača uvijek je prisutan u kadru i vrši dijalog s minimalno jednim sugovornikom. Primjer nalazimo već u prvim minutama filma, kada zapovjednik priča Ivi o Vijalijevu odrastanju u Njemačkoj, njegovim hobijima i događajima koji su mu trajno obilježili život. Na jednak način Ćoro priča o Vijaliju drugim vojnicima u postrojbi. Na taj je način referencijalna funkcija izvršila svoju zadaću kroz glas pripovjedača, čiju ulogu preuzimaju drugi likovi. Osim Vijalijevih karakternih crta doznajemo i ono što je samoj radnji prethodilo. Odnosno, da od ranije postoji određeni odnos između Vijalija i Zapovjednika. Oni su se, naime, upoznali još za vrijeme studija u Zagrebu. Ta scena u filmu nije izravno prikazana, nego je donesena kroz dijalog ove dvojice likova.

U skladu s prirodnošću koji karakterizira razgovorni stil, likovi također posežu za još jednim oblikom komunikacije kojim se služimo u svakodnevnome govoru, a to su poslovice i uzrečice. Primjeri za ovu vrstu iskaza su Vijalijeva replika u kojoj kazuje: *Ako neko ne zna, kasno mu je sad učiti*. Ovdje pripada i Ćorin iskaz prije nego što je pojeo obrok koji su skuhalo poginuli vojnici: *Nije kome je namijenjeno, nego kome je suđeno*. U sljedećoj sceni ponovno se primjećuje referencijalna funkcija jezika. Nakon što je pokopao poginuloga vojnika, Tomo sjeda pored Malog koji ga ironično pita je li gotova džezaza. Tomo, vidno uzrujan, samo mu kratko odgovara: *Ajd ne seri!* Džezaza inače označava islamski vjerski obred u kojem se vrši sahrana jedne ili više osoba.

5.4.3. Fatička funkcija

U prirodnom dijalogu fatička funkcija često preuzima glavnu ulogu. Ona odaje koliko govornik poznaje pravila ponašanja i norme koje nameće određena situacija, društvo i kultura. Narušavanje tih pravila može biti znak ljutnje, protivljenja ili jednostavno nepoznavanja društvenih normi. U filmskom dijalogu fatička je funkcija česta i važna. Uvijek je prisutna s određenom namjerom koja doprinosi izgradnji lika, radnje ili ugođaja. Primjeri se vrlo lako pronalaze već u prvim minutama filma. Primjerice kada Masni uzvikuje za Vijalijem pokušavajući mu objasniti kako se u zgradu zapovjedništva ne smije ući. Između Vijalija i Masnog ostvarena je verbalno – neverbalna komunikacija koja je doprinijela napetosti

trenutka. Satnik prema vojnicima u postrojbi zauzima stav dominacije, a koji utječe na cjelokupnu atmosferu i ugođaj filma.

Na osnovu fatičkog dijaloga ili konverzacije filmski se dijalog uspjeva skriti iza dijaloga svakodnevnoga govora. Njegova je svrha upravo održavanje komunikacije, a osnovna mu je karakteristika da u suštini ne prenosi nikakvu informaciju. Njime se ostvaruje bliskost među likovima, a kroz dijalog se mogu prenijeti tek sitne informacije koje oslikavaju atmosferu i govore više o likovima. Fatički je dijalog često površan i formalan. Iz njega gledatelj može saznati koja je omiljena boja nekog od likova, kakvu glazbu sluša, koje svakodnevne navike ima i slično. Sve te informacije imaju potencijal da budu iskorištene u kasnijem dijalogu konflikta. Filmski je scenarij nezamisliv bez ove vrste dijaloga jer iz njega se upoznajemo s likovima, atmosferom filma kao i filmskom temom. U četvrtoj sceni, odnosno tijekom pete i šeste minute filma, iz neformalnoga razgovora kojega vode Zapovjednik i Ivo gledatelj saznaje pojedinosti o Vijaliju. Iz zapovjednikovih riječi doznaje se da je odrastao u Njemačkoj, da se bavio boksom te da je rođeni borac. Gledatelj sada može izgraditi sliku o karakteru ovoga lika, a informacije će također biti iskorištene u daljnjem razvoju radnje. Neformalni je dijalog prisutan i u petnaestoj minuti filma kada vojnici pričaju o onome što nije ključno za razvoj filmske radnje, a to je spominjanje djevojke Milene. Na ovaj se način prikazuje intiman odnos koji je među likovima ostvaren u ekstremnim ratnim uvjetima.

5.4.4. Metajezična funkcija

Metajezična funkcija orijentirana je na sam jezik. Ludički je to dijalog koji se odnosi na poigravanje jezikom. Iako je češći u dramskom dijalogu, u filmskome filmu podrazumijeva situacije u kojima likovi tumače jezik, kada govore o njemu i kada ga komentiraju, stoga je važno istaknuti ga. Najčešći je u onim trenucima kada se na filmu poigravanje riječima koristi u svrhu zabune ili u svrhu humora. Primjera ludičkoga dijaloga u ovome filmu nema mnogo. Može se izdvojiti onaj koji po prisutnosti ironije ima jednu od značajki ove vrste. Moment je to koji se odvija tijekom sedme scene, kada Tomo ironično odgovara Ivi kako je sreća da kod njih nema pingvina jer bi zasigurno zaratili i s njima. Dobar primjer metajezične funkcije u filmu „Živi i mrtvi“ jest i scena u kojoj Mali objašnjava Robeu značenje izraza *merhametli ljudi*. Nešto kasnije pratimo razgovor među likovima u kojemu Mali prepričava događaj kada je upucao vlastitoga oca. *Ćoro: Ćaću rođenog nije pozno. Opro ga je ko mladog Kineza.*

Robe: Kako si ga opro? Mali: Bez faksa i predpranja (Mlakić, 2007: 41). Ključna riječ pomoću koje je u ovoj sceni izvršena metajezična funkcija jest riječ *opro*. Robe i Ćoro služe se prenesenim značenjem navedene riječi dok Mali u svom odgovoru poseže za doslovnim značenjem. Na taj se način postiže efekt humora razgovornoga stila. Još je nekoliko sličnih trenutaka na filmu, a može se izdvojiti onaj u kojemu Mali tijekom vožnje glumi mučninu samo kako bi zastrašio Robea, što je kod drugih vojnika izazvalo smijeh. Ubrzo stižu do natpisa *Ovo je Bosna*, na što je Mali imao podrugljivi komentar: *A ja mislio ono šupa!* Jednako kao psovke tako je i humor zastupljeniji u filmskome prikazu nego u scenariju. Razlog takvoga stanja ponovno se može tražiti u jeziku kao živom organizmu kojim voljno upravlja govornik sam.

Pojedini izrazi i replike likove stoje na granici humora i međusobnog nerazumijevanja. Posebno se ovdje ističe onaj trenutak u kojemu Ćoro komentira *water resist* kao jedinu marku ručnoga sata koju pronalazi kod poginulih vojnika. Tek nekoliko scena poslije saznaje da je to zapravo oznaka za vodootporno.

Vojnici u postrojbi kao internim nazivom za muslimane služe se izrazom *mundžosi*. Primjer je to metajezične funkcije koja ne zahtjeva dodatno tumačenje. S obzirom na cjelokupni kontekst radnje gledatelju je odmah jasno na koga se spomenuti izraz odnosi. Događa se, pak, da likovi međusobno tumače izraze koje upotrebljavaju u govoru. Tako Mali objašnjava Robeu značenje izraza *merhamteli ljudi* ne odstupajući od razgovornoga stila i jednostavnosti izraza: *Ta dvojca su ti, Robe, bili merhametli ljudi. Došli pomoć i popušili*. Na sličan način Martin objašnjava Feridu značenje Dana mrtvih, odnosno svivetnjaka. Jednostavnim izrazom govori da ja to cvijeće koje toga dana nosi na grobove.

Karikiranjem i poigravanjem jezikom svakako u prvi plan dolazi metajezična funkcija. U filmu se nerijetko manifestira kroz redateljski pristup i određena redateljska rješenja. Ova se funkcija ističe i u nazivu mjesta radnje. Grobno polje stvarni je lokalitet, ali se u ovoj priči njegova metajezična funkcija krije u samom nazivu, kao podsjetnik na sveprisutni motiv stradanja i krhkosti ljudskoga života.

5.4.5. Poetska funkcija

Još jedna funkcija koja je posebno važna za dramski dijalog, ali koja ja prisutna i u filmskim dijalozima jest poetska funkcija. Uzme li se u obzir činjenica kako filmski dijalog ima tendenciju približiti se svakodnevnom govoru postaje jasno zašto ova funkcija nije jedna od učestalijih. Poetska je funkcija zapravo prisutna u režiranju, odnosno kadriranju. Često je tako skrivena u slici koja nema verbalni karakter. Upravo u tome leži privlačnost i bit filma. Poetska funkcija prevladava u svim scenama, ali nije sadržana u samom jeziku. Ogleda se na razini slike i sastavni je dio scenarističkog dijela posla.

Iznimka nije niti scenarija za film „Živi i mrtvi“. Mnoge scene opisane su književnoumjetničkim stilom, a upravo kroz taj stil pisanja scenarist iskorištava poetsku funkciju teksta. Primjerice, opis sedme scene: *Razlikuju se svjetla od lampi ili svijeća, koja se jedva raspoznaju s te udaljenosti, njihova svjetlost se razlijeva i izgleda poput blijede, svijetle mrlje na tamnoprljavoj pozadini, dok je na mjestima svjetlost jasna, i tamo gdje se najbolje vidi širi se u oštrim i hladnim zvjezdastim kracima* (Mlakić, 2007: 9). Četrnaesta scena opisana je sljedećim riječima: *Čuje se mejzinova molitva. Kamera prikazuje bosansko selo ovijeno jesenjom sumaglicom. Odmah potom začuju se zvukovi zvona, koji kao da dolaze iza sumaglice* (Mlakić, 2007: 22). Opis Semina u devetnaestoj sceni: *Kneza i satnika ne vidi, dok Semin stoji po strani i neprestano okreće lagano glavu, promatrajući pažljivo oko sebe. Glava mu je podignuta, kao da gleda negdje u daljinu. Ne vidi mu se lice i pomalo podsjeća na životinju koja je nanjušila opasnost i osluškuje oko sebe* (Mlakić, 2007: 27). Nadalje, opis Vijalija u tridesetoj sceni: *Vijali hladno, gledajući ga nekim prezrivo pogledom, pritisne obarač. Vijali polako i bez žurbe zamijeni okvir na puški, a zatim ga hladnokrvno upucao* (Mlakić, 2007: 50).

5.5. Emocije i boja glasa

Tekst i glas spojeni su u govoru glumca. Sam se tekst u govoru ostvaruje izgovaranjem, a glas glasanjem (Vlašić Duić, 2013: 115). Glas je taj koji najviše pomaže glumcu u interpretiranju određene uloge. Za njega se općenito kaže da izražava osjećaje. Govorni ostvaraj snažniji je od teksta, odnosno leksičkog materijala. Za sloj teksta i slog glasa bitna je prozodija jer je nositelj karakteristika svakog teksta. Postoji i ona univerzalna prozodija koja pripada glasu, u kojoj glumac izražava osjećaje, a koja obuhvaća obilježja kao što su tempo, ritam, boja glasa,

stanke. Upotrebom navedenih akustičkih korelata u govoru glumac uspijeva ostvariti mnoge govorne slojeve. Znakovna uloga govora gledatelju je vrlo važan izvor informacija o psihosomatskim i kulturnim osobinama lika, kao i o samom raspoloženju. Nehotimičnim govornim znakom poput kašljanja ili zastajkivanja, gledatelj stvara sliku o fizičkom, psihičkom i emotivnom stanju lika. Ovo je ujedno i jedan od najtežih dijelova glumačkoga posla. U analiziranome filmu nalazimo mnoge primjere ovih perceptivnih korelata. U govoru likova često se ogleda nesigurnost, strah ili nestabilno psihološko stanje, posebice kroz zastajkivanje, mucanje, ali i govor koji prati pojačan intenzitet i usporeni tempo govora. Glumac zbog neke uloge može i hotimično izmijeniti glas. On je tada potpuno u funkciji lika. Primjer za to može biti autoritativan stav satnika koji prati zapovjednički ton govora, pojačanu glasnoću, tamnu boju glasa te sporiji govor sa čestim stankama isticanja. Satnikov izraz lišen je svih mimika i gesta koje bi mogle ometati signalizacijsku ulogu govora. Potpuno suprotan dojam ostavlja Robe. Slikoviti znakovi koje odašilje izražavaju se kroz povišenu intonaciju glasa, tiši ton i svijetlu boju glasa, ubrzani govor isprekidan čestim stankama. Prenaglašena mimika i gesta samo pojačavaju dojam nesigurnosti koji se prikazuje kroz glas. Gledatelj ovakve prosudbe obično vrši na razini boje glasa u koju pripadaju estetske, biološke ili kulturalne prosudbe.

Emocije su skup verbalnih izraza, mimike lica i tjelesnih znakova. Mogu biti jake ili slabe, ugodne ili neugodne, ovisi o vrsti i intenzitetu vanjske ili unutarnje situacije kojom su izazvani. Emocije se danas smatraju strukturnim dodatkom kognitivnim procesima, one motiviraju da se krećemo brže prema cilju te daju poticaj koji samo logičko razmišljanje ne može proizvesti. Ono što ih oblikuje jesu očekivanja koja imamo prema određenoj situaciji. Ipak, emocionalni je sustav nešto složeniji od čistih funkcionalističkih pretpostavki. Pomutnja nastaje uvođenjem jedne slobodnije veze, a to su asocijacije. Emocije i stanja emocija vezana su uz određene misli i sjećanja, kao i za uzroke fizioloških reakcija. Tako, na primjer, strah može biti povezan sa sjećanjem na pad s visine u djetinjstvu, podrhtavanjem glasa, trčanjem, ubrzanim radom srca i slično. Asocijativni je model emocija paralelan, ali ne i istovjetan s funkcionalnim modelom. Pozornost se usmjerava na druga stanja koja su vezana za emocije, na primjer raspoloženje. Iako je ovo stanje manje intenzivno jednako je važno za razumijevanje filmskih emocija.

Može se reći kako su emocije stvarna pojava te poput mnogih stvarnih pojava imaju i svoje prototipove. Smith (2003: 4) smatra kako je emocijski prototip sastavljen prema načelima

prihvaćenim od strane filmskoga kognitivizma. Takvo poimanje emocije opisuje kao tendenciju djelovanja, kao što nas, primjerice, strah tjera na bijeg od prijeteće pojave. Filmska teorija drži se upravo takvih pretpostavki, odnosno emocije shvaća kao one pojave koje sadrže tendenciju djelovanja, koje su usmjerene na predmet i cilj djelovanja. Stoga se i aktivnost svakog od likova u potpunosti stavlja u službu postizanja cilja i na taj način čini temelj za razvoj zapleta. Likove u analiziranome djelu na akcije motivira izraziti osjećaj domoljublja i dužnosti prema rodnome kraju. Svjesno izlaganje opasnosti i riskiranje vlastitoga života stavljeno je u službu postizanja nekog višeg cilja. Likovi nisu motivirani osobnom koristi, zadovoljenjem ili potrebom za dokazivanjem, nego se nesebično stavljaju u službu oslobađanja i očuvanja identiteta za naraštaje koji dolaze. Cilj je njihova djelovanja očuvanje pripadnosti i identiteta nacije kojoj pripadaju. Ovaj se motiv proteže kroz cijelu priču. U romanu se donosi kroz sjećanja likova dok se na filmu isti motiv gledatelju prikazuje kroz retrospektivne prikaze. Okidač za pokretanje pričanje o prošlim vremenima stvar je za koju je Tomo emotivno vezan. Tabakera s motivom Travnika živi mu je podsjetnik na djeda i njegovo sudjelovanje u ratu. Retrospektivni prikaz u ovome slučaju ima dvostruku ulogu; kroz njega se prikazuje psihološki profil lika, osobna prošlost, ali i cikličnost vremena te predvidivost događaja. Gledatelji upravo na osnovi svojih očekivanja grade pretpostavke o tome što će se dogoditi. Dramski likovi predstavljaju jasne predmete gledateljevih emocija. Imaju cilj koji ostvaruju svojim djelovanjem. Shvatiti i doživjeti emociju na filmu recipijent može jedino na način da sagrađi vlastiti obzor očekivanja same radnje i zapleta te da se poistovjeti likom. Prototipnim shvaćanjem emocija ističe se važnost likova i same filmske radnje.

Osnovni nositelji emocija na filmu jesu upravo govorna obilježja: frekvencija, intenzitet, trajanje, promjena kvalitete artikulacije i promjena opće kvalitete glasa. Niti jedan od likova na filmu ne zadržava jednake glasove kvalitete od početka do kraja. One se mijenjaju u skladu s vanjskim utjecajima i psihološkim stanjima. Kvaliteta artikulacije i kvaliteta glasa međusobno su povezani i ovise jedna o drugoj. Glas se kategorizira i prema subjektivnim impresionističkim doživljajima kao ugodan, neugodan, kreštav, svijetao, taman, zvonak, drhtav, hrapav, napet i sl. Emocija stupa na snagu u fazi ekspresije, kada glumac svojim glasom donosi tekst i u njega uvodi sloj koji iz samoga čitanja ne ostavlja dovoljno snažan dojam. Primjer za to može biti svaka replika lika, neovisno o tome ostvaruje li se kroz monolog ili dijalog s drugim glumcima. Potom slijedi transmisija kojom određeni signal

dolazi do gledatelja, a on ga zatim percipira na sebi svojstven način. Upravo je percepciju potrebno prvu istražiti, da bi se zatim svaka emocija mogla i akustički opisati.

Glumci emocije najčešće prikazuju oponašanjem. Odabiru određene migove koji bi odgovarali izražavanju emocija u spontanoj situaciji. Sve to dovodi u opasnost da glumac neke uobičajene i očekivane migove pre naglasi, a ispusti one manje karakteristične. Dokaz o pouzdanosti glumčeva ostvarenja mogu dati samo slušatelji, odnosno gledatelji. Bolji su, naravno, oni migovi koji izazivaju točne predodžbe uz što manji mentalni napor. Vrlo je vjerojatno da jak glas upućuje na agresivnost i dramatičnost, dok je tih glas signal nesigurnosti i straha. Upravo iz razloga što to nije jedino moguće rješenje, u istraživanje ekspresije emocije u filmu treba krenuti od percepcije.

Vuletić (2006: 97 – 103) je u svojem istraživanju o percepciji govornog izraza emocija utvrdio da se bijes očituje pojačanom mišićnom napetošću artikulatora, staccato izgovorom i nižim tonom, a tako se i u ovom filmu najčešće ostvaruju izrazi bijesa.

U skladu sa dramatičnom tematikom ekspresija bijesa kroz govor likova česta je pojava u analiziranome filmu. Ova je emocija u većini slučajeva rezervirana za likove na višoj društvenoj ljestvici, odnosno, zapovjednika i satnika. Njihov bijes usmjeren je prema vojnicima, dok oni istu emociju iskazuju jedan prema drugome. Satnik svaku zapovijed govori nižim tonom i povećanom mišićnom napetošću. Posebno do izražaja dolazi u dramatičnim trenucima radnje poput onoga u kojemu zapovijeda jednom od vojnika da kopa vlastiti grob. Istim se načinom obraća i Martinu nakon što je on zakopao poginulog vojnika. Rečenice koje izgovara vrlo su kratke, najčešće sadrže tek jednu riječ izgovorenu jakim intenzitetom. Kroz takav način govora gledatelj dobiva sliku i o njegovu trenutnom raspoloženju. U trenutku kada je izvršavao satnikovu zapovijed Martin proživljava istu emociju. Ipak, njegov bijes je prikriven i nije iskazan kroz izravno obraćanje drugom liku, nego ga gledatelj percipira kroz glumčev pokret. Vojnici bijes kroz govor iskazuju u napetim trenucima i u međusobnoj interakciji. Ljutnja je, kako u emotivnom tako i u izražajnom smislu, vrlo bliska izrazu bijesa, razlikuje ih tek nešto umjereniji intenzitet govora. Najviše je to prisutno u govoru Maloga, Tome i Čore tijekom noćnih prizora kada se probijaju do neprijateljskih položaja.

Kada se u obzir uzme sveukupni prikaz emocija u filmu „Živi i mrtvi“, postaje jasno da se većina ekspresije zapravo ne iznosi kroz govor glumaca. Njihov je izraz zapravo dosta

ujednačen i većinu vremena melankoličan, što je odraz čitave atmosfere koja vlada u ratnim uvjetima. Više ekspresije doneseno je bojom glasa, pokretom tijela, mimikom i gestom.

Izražajna mogućnost koja pripada sloju krika i simptom je o govorniku svakako je boja glasa. Bojom se mogu oponašati, oslikavati i karakterizirati glasovi drugih ljudi. Glas je nužno kultivirati jer se izgrađuje isključivo odgojem pa glumački glasovi mogu biti dobro školovani, ali jednako tako mogu biti sirovi i primitivni. U hrvatskim filmovima boja glasa nerijetko se koristi za stereotipizirane karakterizacije (Vlašić Duić, 2013: 162). Određeni parametri glasa povezuju se određenim parametrima karaktera i govornikovim osjećajima. Šumna kvaliteta glasa povezuje se s neurotičnim karakterima, upućuje na ljutnju, nisko samopoštovanje i povučenost. Grub, hrapav i vrlo napet glas oznaka je visoke nadređenosti i emocionalne nestabilnosti. Emocionalna nestabilnost i nisko samopoštovanje ogledaju se u nosnoj i cvilećoj kvaliteti glasa. Slijedeći navedena obilježja vrlo se dobro mogu okarakterizirati svaki od likova u filmu „Živi i mrtvi“.

Govorna glasnoća označava psihosomatske i kulturne osobine govornika i njegove emocije. Glasan govor, nizak ton, tamna boja znače veličinu, društvenu superiornost, snagu i otvorenost. Već je spomenuto kako vojnici na zapovjedničkim položajima daju dojam autoritativnosti, grubosti i nepokolebljivosti. Veliku ulogu u tome igra upravo boja njihova glasa koja u potpunosti odgovara opisu snažnoga i otvorenoga karaktera. Nasuprot tome, tihi glas označava slabost, zatvorenost i društvenu podređenost. Slabašni glas upućuje na zatvorene i mlake karaktere. Od likova u analiziranome filmu ovome bi opisu najviše odgovarao Robe. Iako se trudi prikriti neiskustvo, strah i nesigurnost, ono što ga bez sumnje odaje jest glas. Pripada u kategoriju visokih muških glasova, a zbog prisutne nazalnosti gledatelj ga percipira kao oslabljen i nekultiviran glas. Najveći dio percepcije gledatelj dobiva iz glasove boje, stoga je ona u uskoj vezi sa karakterom lika. Jak i dubok glas povezuje se sa ozbiljnošću, energičnošću i hrabrošću. Izvrstan primjer upravo ovih karakteristika jest Vijali. Njegov je izraz odmjeren, ton nizak, srednjega intenziteta, bez velikih oscilacija. Na boju glasa, nasreću, može se utjecati barem djelomično. Kada bi bilo suprotno glumčeve glasovne sposobnosti trajno bi ga ograničavale u odabiru uloga.

6. ZAKLJUČAK

U cjelokupnom procesu nastajanja filmskoga djela prema određenom književnom, odnosno proznom djelu, ključnu ulogu zauzima kvaliteta scenarija. Mnogo je primjera filmskih djela u kojima je književni predložak i scenarij proizašao iz pera jednoga autora, a jedno od takvih je film „Živi i mrtvi“ koji je analiziran u ovome radu. Iako se tradicionalno smatra vrstom umjetnosti, scenarij ipak podrazumijeva određena pravila kojima se treba voditi. Jasno je da dvostrukost posla zahtijeva od književnika, odnosno scenarista, vrhunsko ovladavanje teoretskim znanjima i zakonitostima vezanima za teoriju filma, a pojedini teoretičari upravo to smatraju ključem za produkciju najkvalitetnijih filmskih ostvarenja. Konačni sud o kvaliteti i uspješnosti postavlja gledatelj, krajnji konzument filma radi kojega ova vrsta djela i nastaje. Za razliku od književnoga djela koje interpretaciju prepušta svakom čitatelju posebno, film spajanjem slike i zvuka te reproduciranjem u određenom vremenskom odsječku djeluje na više recipijenata istovremeno. Kod gledatelja koji je prethodno bio upoznat sa književnim predloškom film može rezultirati neispunjenim očekivanjima. Uglavnom se to odnosi na ispuštanje određenih događaja i likova iz romana ili pak dodavanje nečega što u knjizi nije spomenuto. Scenarij i film „Živi i mrtvi“ uglavnom dosljedno prate tijek događaja iz istoimenoga romana.

Stil romana „Živi i mrtvi“ u skladu je s književnom vrstom kojoj pripada. Književnoumjetnički stil ovoga proznog teksta ogleda se u autorovoj potpunoj slobodi pri oblikovanju priče kroz riječi pripovjedača i samih likova. Kao posljedica takvoga stila u istoimenom se filmu primjećuje česta uporaba lokalnih govora i to kod svih likova. Odabirom razgovornoga stila scenarist teži prikazu svakodnevne komunikacije, njime postiže realističnost i uvjerljivost. Dijalekti postaju odraz lika, njegove socijalne pripadnosti, kulture i obrazovanja. Vojnici u postrojbi, kao pripadnici nižeg vojničkog staleža, u većoj mjeri posežu za dijalektom u odnosu na zapovjednike. Govor tako postaje neodvojivi dio samog karaktera lika.

Osim dijalektom i razgovornim stilom, govor likova u filmu ostvaruje se i kroz Jakobsonove jezične funkcije, a za svaku od njih izdvojeni su reprezentativni primjeri iz filma (iako se nerijetko u istome dijalogu događaja udvajanje funkcija). U glumčevu govoru događa se spoj glasa i teksta, karaktera i emocije. Skloni smo određenu boju ili jačinu glasa pridodati karakteru i emocionalnom stanju lika pa je glas vrlo važno sredstvo kojim glumac ostvaruje literarni lik. Zadatak svakog glumca podrazumijeva uspješno ovladavanje dijalektima bez

obzira na svoj polazni idiom te vještu uporabu prozodijskih sredstava (boje glasa, tona, inteziteta, tempa...), ovisno o ulozi i situaciji koju tumači. Na sve navedeno glumac može i treba voljno utjecati jer na taj način otvara put prema interpretaciji mnogih karakterno, kulturološki i socijalno raznolikih likova.

7. SAŽETAK

Polazište provedene analize prozni je tekst, odnosno roman Josipa Mlakića „Živi i mrtvi“. Scenarij za istoimeni film, koji također potpisuje Josip Mlakić, poslužio je kao svojevrsna poveznica između pisane riječi i ekranizacije. Upravo se uvidom u scenarij dobiva jasna slika o prizornoj strani scene i prije same analize filma. U radu su iznesene teoretske spoznaje iz područja filma, jezika i književnosti, nakon čega slijedi detaljna analiza već spomenutoga djela. Stil romana i filma opisuje se kao književno-umjetnički, a u skladu s tim je i govor likova. Kroz uporabu dijalekata i žargona teži se prirodnosti razgovornoga stila. Dijalekt postaje nositelj karaktera lika, njegova kulturološkog nasljeđa, socijalnog statusa i psihološkog stanja.

8. KLJUČNE RIJEČI

Roman, film, scenarij, govor, usporedba.

9. SUMMARY

The starting point of the analysis is the novel *The Living and the Dead* (*Živi i mrtvi*) written by Josip Mlakic. The screenplay written by the same author for the film of the same title serves as the link between the written word and its screen adaptation. It is exactly through the examination of the screenplay that a clear image of the diegetic side of scenes is obtained, even before analyzing the film itself. The work firstly introduces theoretical facts related to film, language and literature, after which follows the analysis of the works mentioned above. The style of the novel and the film is described as literary artistic style, and the characters' voices are in accordance with the same. Through the usage of various dialects and jargon, the author seeks to achieve a natural conversational style. The dialect becomes the carrier of characters, their cultural heritage, social status and psychological state.

10. KEY WORDS

Novel, movie, screenplay, discourse, comparison.

11. LITERATURA

- ANIĆ, Vladimir (1998) *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb : Novi liber.
- BELAN, Branko (1960) *Scenarij što i kako*. Zagreb : Epoha.
- BERLINER, Todd (1999) Hollywood Movie Dialogue at the „Real Realism“ of John Cassavetes. *Film Quarterly, Volume 52, Number 3, 2-16*. Oakland : University of California Press.
- GILIĆ, Nikica, KRAGIĆ, Bruno (2003) *Filmski leksikon*. Zagreb : Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- HELVERING, David Allen (2007) *Functions of Dialogue Underscoring in American Feature Film*. Ann Arbor : ProQuest.
- LEITCH, Thomas M. (2003) Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism, Volume 45, Number 2, 149-171*. Detroit : Wayne State University Press.
- Lisac, Josip (2003) *Hrvatska dijalektologija 1. Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*. Zagreb : Golden marketing – Tehnička knjiga.
- MILIĆ, Kristijan (2007) *Živi i mrtvi (film)*.
- MLAKIĆ, Josip (2002) *Živi i mrtvi*. Zagreb : VBZ.
- MLAKIĆ, Josip. (2007) *Živi i mrtvi (filmski scenarij, neobjavljen)*.
- OMON, Žak, MARI, Mišel (2007) *Analiza film(ov)a*. Beograd : Clio.
- PETERLIĆ, Ante (2000) *Osnove teorije filma, III. izdanje*. Zagreb : Hrvatska sveučilišna naklada.
- SILIĆ, Josip (2006) *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb : Disput.
- SMITH, Greg M (1999) *Local Emotions, Global Moods, and Film Structure*. Cambridge : Cambridge University Press, http://bilder.buecher.de/zusatz/22/22274/22274936_lese_1.pdf, 27. studeni 2014.

ŠKARIĆ, Ivo (1991) Fonetika hrvatskoga književnog jezika. U: Babić, Stjepan, Brozović, Dalibor, Moguš, Milan, Pavešić, Slavko, Škarić, Ivo, Težak, Stjepko, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Str. 61 – 377. Zagreb : HAZU, Globus, Nakladni zavod.

ŠKARIĆ, Ivo (2006) *Hrvatski govorili!* Zagreb : Školska knjiga.

ŠKILJAN, Dubravko (1978) *Govor realnosti i realnost jezika*. Zagreb : Školska knjiga.

TATARAGIĆ, Elma (2011) *Stil filmskog scenarija*. Sarajevo : Editio Stylos.

TEŽAK, Stjepko (2002) *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini*. Zagreb : Školska knjiga.

TURKOVIĆ, Hrvoje (1996) *Umijeće filma Esejistički uvod u film i filmologiju*. Zagreb : Hrvatski filmski savez.

VLAŠIĆ DUIĆ, Jelena (2013) *U Abesiniju za fonetičara Govor u hrvatskome filmu*. Zagreb : FF Press.

VULETIĆ, Branko (2006) *Govorna stilistika*. Zagreb : FF Press.

VULETIĆ, Branko (2007) *Lingvistika govora*. Zagreb : FF Press.

12. PRILOG: Podaci o filmu „Živi i mrtvi“

„Živi i mrtvi“ antiratna je drama nastala prema istoimenom romanu Josipa Mlakića, koji ujedno potpisuje i scenarij za film. Producenti su Igor Nola, Domagoj Pavić, Marijo Vukadin i Miro Barnjak. Kristijan Milić redatelj je filma dok je Andrija Milić autor glazbe.

Filip Šovagović kao Tomo i Martin

Velibor Topić kao Vijali

Slaven Knezović kao Ćoro

Marinko Prga kao Mali

Borko Perić kao Robe

Miro Barnjak kao Ivo

Božidar Orešković kao Zapovjednik

Enes Vejzović kao Ferid i vojnik u kolibi

Nermin Omić kao Masni i Domobran

Izudin Bajrović kao Stojan

Ljubomir Jurković kao Semin

Robert Roklicer kao Dane Boro

Zvonko Zečević kao Knez

Nino Sorić kao Pejo

Radnja filma odvija se u Bosni za vrijeme Domovinskoga rata, odnosno tijekom 1993. godine. Postrojba od šest hrvatskih vojnika ima za zadatak očuvati jedan od glavnih položaja prema Srbima. Ubrzo izbijaju sukobi između Hrvata i muslimana zbog čega pripadnici HVO-a ostaju odsječeni od svoga Centra. Kako bi se oslobodili odluče se na povlačenje preko neprijateljskih položaja sve do Crnih Voda. Na putu prema slobodi susreću se s vojnicima neprijateljskih strana što dovodi do otvorenih sukoba i stradanja, kako muslimanskih i bosanskih vojnika tako i pripadnika HVO-a. Prvi je poginuo zapovjednik Ivo, a ubrzo nakon njega život je izgubio Robe. Tijekom noći, kada su nastavili svoj put od kolibe prema Crnim

Vodama, napadaju ih muslimani. U ovome napadu postrojba ostaje bez Maloga. Trojica preostalih vojnika naposljetku stižu do groblja, već vidno potreseni, fizički i psihički iscrpljeni. Radnja se sada odvija na groblju za koje vojnici, a stoga ni sam gledatelj, nisu sigurni postoji li zaista ili je sve to stanje njihova uma. Ubrzo pogibaju Ćoro i Tomo, a Vijali biva ranjen. Ponovnim uvođenjem poginulih vojnika u priču dolazi do ispreplitanja fantastičnih elemenata sa stvarnošću, a sve to navodi gledatelja na početak filma i citat u kojemu se navodi da smo svi mrtvi, samo se redom sahranjujemo.

Prikaz Domovinskoga rata isprekidan je retrospektivnim prikazima iz 1943. godine, odnosno Drugoga svjetskog rata. Povezuju ih slične priče i intimna povijest glavnih likova. Tomo je upoznat sa ondašnjim zbivanjima kroz priče svoga djeda Martina koji je i sam aktivno sudjelovao u Drugom svjetskom ratu. Motiv koji povezuje likove u dva različita vremena i dva rata jest tabakera sa motivom Travnika, jedino što je Tomi ostalo od djeda Martina.

Zlatna Arena, Pula 2007:

Specijalni efekti: Goran Rukavina, Branko Repalust.

Posebna Zlatna Arena: Ivica Drnić, dizajner zvuka, Damir Valinčić, Igor Fabris, snimatelji zvuka, za ton.

Glazba u filmu: Andrija Milić.

Montaža: Goran Guberović.

Kamera: Dragan Marković, Mirko Privčević.

Sporedna muška uloga: Borko Perić.

Režija: Kristijan Milić

Međunarodni festival filmske kamere, Bitola:

Glavna nagrada: Zlatna kamera 300.

FEST 2008., Beograd:

Nagrada: Europa izvan Europe.

Grossmannov festival filma i vina 2008., Ljutomer, Slovenija:

Glavna nagrada: Hudi maček