

Oddajemy do rąk czytelnika książkę stanowiącą wybór z dwóch doskonałych, wielokrotnie wznowianych publikacji amerykańskich: „Screenplay” Syda Fielda i „The Writer and the Screen” Rolfa Rilli.

„*Pisanie scenariusza filmowego*” przeznaczone jest dla początkujących, a także doświadczonych już scenarzystów, którzy pragną udoskonalić swój warsztat.

Zaciekawi też z pewnością wszystkich interesujących się konstrukcją scenariusza filmowego. Zasady tu opisane mogą znaleźć zastosowanie również przy analizie i tworzeniu wszystkich innych wypowiedzi posługujących się obrazem filmowym czy telewizyjnym (z reklamówką włącznie).

Książka zawiera precyzyjnie ujęte strukturalne i stylistyczne elementy, istotne dla wszystkich dobrych scenariuszy. Prezentuje, krok po kroku, obszerną technikę pisania scenariusza filmowego.

Wybór niniejszy powstał z inicjatywy nieocenionego dla polskiej kultury filmowej Bolesława Michałka i od 1980 roku służył jako skrypt na Zaocznym Wyższym Zawodowym Studium Scenariuszowym Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

PISANIE SCENARIUSZA FILMOWEGO

Syd Field Rolf Rilla

art
P-R-O-G-R-A-M

Warszawa
1998

trzeba się bronić. Istnieją równolegle, inne, wyrosłe z innej tradycji kulturowej, związane z inną publicznością. Istnieją też modele narracyjne niejako „jednorazowe”, szczególnie w obrębie zaawansowanego kina autorskiego, subiektywnego. A i sam model tu opisany podlega ewolucji; nawet – z pozoru najtrwalsze – paradygmaty traciły swoją moc. Eksperyment dramaturgiczny i narracyjny jest zawsze możliwy. Ale pamiętajmy, że w kinie sprawdzianem tych eksperymentów jest ich funkcjonowanie w spektaklu filmowym przedstawionym publiczności.

Eksperyment narracyjny Orsona Wellesa, kiedy realizował „Obywatela Kane”, był odległy od ówczesnych reguł, lekceważył niektóre uświęcone paradygmaty – a zyskał prawo obywatelstwa wśród publiczności wszystkich kontynentów. Ale pamiętajmy też – o jakże liczniejszych – eksperymentach narracyjnych (np. francuskich z lat sześćdziesiątych) które same w sobie nowe i oryginalne, z braku publicznej aprobaty, stawały się po jednym sezonie martwe.

Bolesław Michałek

Czym jest scenariusz?

Model strukturalny scenariusza

Czym jest scenariusz?

Przewodnikiem – czy zarysem filmu? Projektem? Diagramem? Serią scen opowiedzianych za pomocą dialogu i opisu? Obrazami nanizanymi na papier? Zbiorem myśli? Krajobrazem snu?

Czym jest scenariusz?

Scenariusz jest opowiadaniem zbudowanym z obrazów. Mówią o osobie lub osobach w jakimś miejscu lub miejscowości, wykonujących jakąś ich „rzecz”. Wszystkie scenariusze spełniają te podstawowe założenia.

Film jest tworzywem obrazowym, w którym podstawowa linia opowiadania otrzymuje postać dramaturgiczną. I – jak w każdym opowiadaniu – jest tam wyraźny początek, środek i koniec. Gdybyśmy wzięli jakikolwiek scenariusz, zawiesili go na ścianie jak obraz i przyjrzeliby się, wyglądałby on jak na diagramie [1]. Każdy scenariusz posiada tę podstawową liniową strukturę. Taki model scenariusza określa się jako paradygmat. Jest to model, wzór, schemat koncepcyjny. Paradygmatem, na przykład, stołu, jest blat z czterema (najczęściej) nogami. W ramach tego paradygmatu możemy mieć stół kwadratowy, podłużny, okrągły, wysoki, niski, prostokątny, albo składany. W ramach tego paradygmatu możemy mieć dowolny stół, jaki tylko zechcemy – blat z czterema (najczęściej) nogami.

Paradygmat jest niezmienny. Nasz diagram przedstawia paradygmat scenariusza filmowego

początek akt I	środek akt II	koniec akt III		
ekspozycja str. 1 - 30	punkt zwrotny I str. 25 - 27	konfrontacja str. 30 - 90	punkt zwrotny II str. 85 - 90	rozwiążanie str. 90 - 120

Teraz zajmiemy się jego rozbiorem.

Akt I albo początek

Normalny scenariusz ma około 120 stron, co odpowiada dwu godzinom filmu. Liczy się przeciętnie jedną stronę na minutę. Jest obojętne, czy scenariusz będzie się składał z samych dialogów, czy z samych opisów, czy obejmował jedno i drugie.

Reguła zawsze się potwierdza – jedna strona scenariusza równa się jednej minucie czasu ekranowego. Początek, czyli akt I nazywamy ekspozycją, ponieważ potrzeba mniej więcej 30 stron, aby zawiązać opowiadanie. Kiedy oglądamy film, zwykle po jakimś czasie – świadomie lub podświadomie – zaczynamy sobie zdawać sprawę, czy film nam się podoba, czy nie. Ile czasu potrzeba nam, żeby się o tym przekonać? Zazwyczaj potrzeba 10 minut. To znaczy dziesięciu stron scenariusza.

Mamy więc około dziesięciu stron na to, by powiedzieć czytelnikowi KTO jest naszym bohaterem, CO jest założeniem opowiadania i JAKA jest sytuacja. Na przykład w „Chinatown” dowiadujemy się na pierwszej stronie, że Jake Gittes (Jack Nicholson) jest pokątnym prywatnym detektywem specjalizującym się w „dyskretnych dochodzeniach”. Na str. 5 poznajemy niejaką Mrs. Mulwray (Diane Ladd) która chce wynająć Jake'a Gittesa, by dowiedzieć się „z kim mój mąż ma romans”. To jest główny problem w scenariuszu i daje mu impuls dramaturgiczny pchający fabułę do rozwiązania.

Na końcu aktu I następuje zwrotny punkt intrygi: punktem zwrotnym jest zdarzenie, które zaczepia się o akcję i zwraca ją w inną stronę. Takie zdarzenie zwykle pojawia się pomiędzy stroną 25 i 27. W „Chinatown” po ukazaniu się notatki w gazecie, że Mulwray został rzekomo przyłapany w „miłosnym gniazdku”, przychodzi prawdziwa pani Mulwray (Faye Dunaway) ze swoim adwokatem i grozi wytoczeniem procesu. Ale skoro ona jest prawdziwą panią Mulwray, kto wynajął Jacka Nicholsona? Kto wynajął fałszywą panią Mulwray i dlaczego to zrobił? To wydarzenie zwraca fabułę w innym kierunku; teraz dla Nicholsona staje się sprawą życia i śmierci, aby wykryć, kto go sprowokował i dlaczego?

Akt II albo konfrontacja

Akt II obejmuje główną część opowiadania. Zajmuje miejsce między stronami 30 i 90. Określa się go jako konfrontacyjną partię scenariusza, ponieważ podstawą każdej dramaturgii jest konflikt. Z chwilą, kiedy umiemy zdefiniować co bohater chce osiągnąć, jaki jest cel jego działań, możemy tworzyć przeszkoły na drodze realizacji jego potrzeb. Z tego wynika konflikt. W kryminalnej fabule, jaką jest „Chinatown”, drugi akt przedstawia konflikt Jacka Nicholsona z siłami, które nie chcą dopuścić, aby wykrył, kto odpowiada za morderstwo Mulwraya i za skandal z wodą. Przeszkody, które Nicholson pokonuje, dyktują akcję dramatyczną opowiadania.

Punkt zwrotny przy końcu aktu II zdarza się zwykle na stronie 85–90. W „Chinatown” taki moment zachodzi, kiedy w czasie sceny miłosnej między Nicholsonem i Faye Dunaway otrzymuje ona telefon wzywający ją do jej córki-siostry. Nicholson jedzie za nią i nagle dowiaduje się, kim jest ta tajemnicza dziewczyna. To prowadzi do rozwiązania całej historii.



Akt III albo rozwiązańe

Akt III obejmuje zwykle strony od 90 do 120. Jest to rozwiązańe fabuły. Jak się ona kończy? Co się stanie z głównym bohaterem? Będzie żył czy zginie? Zwycięży czy przegra? Mocne, zdecydowane zakończenie przynosi rozwiązańe, dzięki któremu fabuła staje się zrozumiała i pełna. Czas niejednoznacznych zakończeń już minął.

Wszystkie scenariusze mają tę podstawową, liniarną strukturę.

Strukturę dramaturgiczną możemy określić jako: LINEARNY UKŁAD POWIĄZANYCH PRZYPADKÓW, ZDARZEŃ LUB EPIZODÓW PROWADZĄCYCH DO DRAMATYCZNEGO ROZWIĄZANIA

Od tego, jak wykorzystamy te elementy strukturalne będzie zależała forma filmu. W „Annie Hall”, na przykład, fabuła jest opowiedziana w retrospekcjach, ale mamy wyraźny początek, środek i koniec. Tak samo w „Zeszłego roku w Marienbadzie”. Tak samo w „Obywatelu Kane”, w „Hiroszima moja miłość” czy w „Nocnym kowboju”.

Paradygmat się potwierdza

<u>akt I</u>	<u>akt II</u>	<u>akt III</u>
ekspozycja	konfrontacja	rozwiązańe
punkt zwrotny I	punkt zwrotny II	

Jest to model albo schemat koncepcyjny dobrze zbudowanego scenariusza. Przedstawia strukturalny szkielet scenariusza. Kiedy wiemy, jak on wygląda, możemy po prostu „wpisać” weń nasze opowiadanie. Czy wszystkie dobre scenariusze pasują do tego paradygmatu? Tak.

Ale nie należy wierzyć mi na słowo. Trzeba posłużyć się nim tylko jako narzędziem; podać go w wątpliwość, zbadać, przemyśleć.

Nie wszyscy będą przekonani. Można także nie uznawać początków, środków i zakończeń. Można twierdzić, że sztuka, jak życie, nie jest niczym więcej, jak paroma pojedynczymi „momentami” zawieszonymi w jakimś gigantycznym otoczeniu bez końca, że jest – jak to nazywa Kurt Vonnegut – „serią przypadkowych momentów” splecionych dowolnym sposobem.

Nie zgadzam się z tym. Narodziny? Życie? Śmierć? Czyż nie jest to początek, środek i koniec? Pomyślmy o rozwoju i upadku wielkich cywilizacji – wznoszących się od założka małej zbiorowości do szczytu potęgi, potem rozkładających się i umierających. Pomyślmy o narodzinach i śmierci gwiazdy lub o początku wszechświata zgodnie z teorią „wielkiego wybuchu”, z którą obecnie zgadza się większość uczonych. Jeżeli wszechświat ma początek, czy będzie również miał koniec?

Ze scenariuszem jest nie inaczej. Ma również wyraźny początek, środek i koniec. To jest podstawa struktury dramaturgicznej. Idźcie do kina, obejrzyjcie kilka filmów, przekonajcie się, czy odpowiadają paradygmatowi czy też nie. Kogo interesuje pisanie scenariuszy, powinien stale to robić. Każdy oglądany film staje się wówczas lekcją poszerzającą świadomość i zrozumienie tego, czym jest i czym nie jest film. Powinno się także czytać jak najwięcej scenariuszy. Każę moim studentom czytać takie scenariusza jak „Chinatown”, „Network”, „Rocky”, „Trzy dni kondora”, „Annie Hall”... Są doskonałą pomocą w nauce. Im więcej scenariuszy przeczyta się, tym lepiej.

Ćwiczenie: Idź na film. Po rozpoczęciu projekcji zastanów się, ile czasu ci potrzeba, abyś się zorientował, czy film ci się podoba, czy nie. Kiedy jesteś pewien swego zdania – spójrz na zegarek. Jeżeli jakiś film ci się podoba, obejrzyj go jeszcze raz. Przekonaj się czy zgadza się z paradygmatem. Spróbuj ustalić podział na akty. Znajdź początek, środek i koniec. Zwróć uwagę na zawiązanie fabuły, na to, ile czasu ci potrzeba, aby zorientować