

Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu

Początkowo ten artykuł miał nosić nieco inny tytuł *Gatunki scenariusza*, ale ostatecznie postanowiłem z niego zrezygnować, aby nie zaciemniać pojęcia gatunku filmowego. Kategoria ta odnosi się bowiem *stricte* do genologii kina[1] i nie powinna być rozszerzana na – będące czymś zasadniczo innym, jako domena twórczości literackiej i paraliterackiej – formy scenariusza.

Celem poniższego studium jest zaprezentowanie zbioru kluczowych pojęć dotyczących scenariusza. Potrzebę takiej kompleksowej prezentacji wywołuje permanentny chaos terminologiczny, z jakim mamy współcześnie do czynienia w rodzimej praktyce scenariopisarskiej i filmowej. Ów chaos to symptom długotrwałego regresu w tej dziedzinie. Nasza terminologia scenariuszowa okazuje się w praktyce uboga i bardzo daleka od precyzji. Nietrudno zauważyć, iż – mimo szeregu prób podejmowanych w ostatnich dwu dekadach[2] – delikatnie mówiąc, ciągle jeszcze przedstawia ona wiele do życzenia. Cierpi na tym nie tylko środowiskowy uzus językowy. Traci również sfera praktyki scenariopisarskiej, w której – nawet u zawodowców, nie wspominając o amatorach – bardzo rzadko daje się zaobserwować klarowną świadomość różnic, warunkującą sprawne i twórcze korzystanie przez autorów z rozmaitych odmian scenariusza.

Istnieje kilka powodów, dla których scenariusz nie jest mocną stroną polskiego kina współczesnego. Pierwszy z nich stanowi jego dwuznaczny status tworu z natury swej „gorszego”, polegający na zawieszeniu pomiędzy dwiema „prawdziwymi” sztukami, czyli literaturą i filmem[3]. W konsekwencji takiego dezawuuującego wysiłku scenarzysty podejścia pisanie scenariuszy uchodzi u nas ciągle za coś mało wartego i nietwórczego, co nie mieści się w pojęciu „prawdziwej” twórczości. Scenarzysta to nawet nie autor całą gębą, raczej wyrobnik, dostawca literackiego surowca.

Scenariusz „po polsku” bywa traktowany bez szacunku, jako swego rodzaju zło konieczne. Po co przelewać projekt na papier, skoro

Wprowadzenie

W stronę diagnozy

[1] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994; idem, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań 2001.

[2] Mam tu przede wszystkim na myśli dwie cenne pozycje książkowe: Macieja Karpińskiego *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego dla scenarzystów, dla przyszłych scenarzystów i dla wszystkich, którzy kochają kino* (Warszawa 1995; wydanie drugie:

Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego, Warszawa 2006) oraz Remigiusza Bociana i Michała J. Zabłockiego *Angielsko-polski słownik terminów filmowych, telewizyjnych i wideo* (Wrocław 2001).

[3] Zob. M. Karpiński, *Między filmem i literaturą*, w: idem, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, op. cit., s. 42 i nast.

właściwy twórca, czyli reżyser, ma przecież swoje dzieło w głowie. Jemu najłatwiej będzie sporządzić scenariusz własnego pomysłu na film. Nie jest dziełem przypadku, że gros produkcji – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – stanowią filmy, w których autorem (bądź też współautorem) scenariusza okazuje się reżyser. Do osobnej dyskusji pozostawiam kwestię, czy każdy polski reżyser „z natury rzeczy” potrafi napisać dobry scenariusz, obywatel się bez udziału i pomocy zawodowego scenarzysty.

Powód drugi jest natury historycznej i wiąże się z pasmem negatywnych doświadczeń rodzimego środowiska filmowego. Nie sposób pominąć zaszłości, jaką przez wiele lat stanowiło traktowanie scenariusza przez decydentów. Z jednej strony mamy znaną w autorytarnym systemie zarządzania kinematografią praktykę niezliczonych poprawek oraz urzędowego kagańca nakładanego na projekt w postaci tzw. żelaznego scenopisu. Z drugiej zaś – niby-scenariusz pisany jako „podkładka” do zatwierdzenia danego projektu przez administrację, umożliwiającą skierowanie filmu do produkcji.

Polscy filmowcy w nieustannej grze prowadzonej w czasach PRL z władzami kinematografii wynaleźli osobliwy patent w postaci scenariusza jako atrapy maskującej właściwe intencje autora[4]. Istnieje również odwrotna strona tego samego zjawiska, doskonale zilustrowana przez Stanisława Bareję w *Misiu* na przykładzie *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta*. Chodzi mianowicie o proceder kierowania do realizacji horrendalnych bubli scenariuszowych, których ideologiczna słuszność nie tylko została potwierdzona urzędową pieczęcią przez władze, ale, co więcej, będzie chroniona na dalszych etapach produkcji i dystrybucji filmu, włącznie z adoracją ze strony usłużnych recenzentów.

I wreszcie powód trzeci. Jest nim idiosynkrazja wobec wszelkich zmian, absolutna niechęć do dokonywania jakichkolwiek poprawek w projekcie składanym przez autora scenariusza. Można ją jeszcze zrozumieć w odniesieniu do praktyk peerelowskich nagminnie uprawianych w trybie administracyjnej ingerencji. Od tamtego czasu jednak wiele się w polskim kinie zmieniło, choć nie zmienił się zasadniczo sposób podejścia filmowców do scenariusza, który nadal pełni rolę pierwszego szańca obrony reduty wolności kina autorskiego w rodzimym wydaniu.

Tak zwany film autorski zdobył sobie u nas niezаслужenie wysoką pozycję: jedynie „prawdziwej” twórczości w sferze sztuki filmowej. Skutki znamy. Zabsolutyzowana ponad wszelką miarę „sztuka” wyparła niemal całkowicie ze świadomości „autorów filmowych” pojęcie kunsztu, w tym między innymi kunsztu pisania scenariusza filmowego. To przecież tylko atrapa i surogat. Produkt zastępczy i tymczasowy. Twórca scenariusza doskonale wie, że z jego dziełem będzie tak jak z projektem osiedla w *Poszukiwanym, poszukiwanej* („jezioro damy tutaj”). Nie trzeba się więc

[4] Pisałem o tym szerzej, omawiając modelowy dla tego zjawiska przykład scenariusza autorstwa Janusza Głowackiego, Marka Piwowskiego, Andrzeja

Barszczyńskiego i Jerzego Karaszkiewicza, w książce *Rejs*, Poznań 2005, seria *Klasyka Kina*.

w trakcie pisania specjalnie trudzić i wysilać, reżyser i tak przecież od niego odejdzie (patrz powód drugi).

„Kino artystyczne” i „film autorski” ciągle jeszcze funkcjonują w Polsce na zasadzie poręcznego usprawiedliwienia myślowej tandety i niepisanego prawa do warsztatowej bylejakości. Nieudany film to nadal niespełnione „dzieło sztuki”, które nie do końca się twórca udało. Podczas gdy *Ewa chce spać*, *Nóż w wodzie*, *Sami swoi*, *Ja gorę!*, *Trzeba zabić tę miłość*, *Poszukiwany, poszukiwana*, *Vabank*, *Seksmisja*, *Diabelska edukacja*, *Wśród nocnej ciszy*, *Wielki Szu* i *Żółty szalik* to zaledwie (cóż z tego, że atrakcyjne i chętnie oglądane) kino gatunków, które – jako domena kultury popularnej – nigdy nie będzie kinem artystycznym, czytaj: wielką sztuką.

W tym fałszywym mniemaniu, braku odpowiednich kryteriów i ogólnej nieznamomości rzeczy tkwi szkodliwy anachronizm. Kunszt scenariopisania, którego zasłużony prestiż i doniosłe znaczenie obserwować można w profesjonalnej twórczości filmowej za granicą, ma to do siebie, że umiejętnie i nader skutecznie korzysta z istnienia różnych form i odmian funkcjonalnych scenariusza. Polskie kino fabularne, dokumentalne i animowane wyraźnie odstaje pod tym względem od innych kinematografii i ma na tym polu sporo do nadrobienia. Im szybciej dotychczasowy status scenariusza ulegnie zmianie, tym więcej dobrze zrobionych polskich filmów mamy szansę wyprodukować i zobaczyć na ekranach.

Lekceważący stosunek do twórczości scenariuszowej i związane z tym wieloletnie zaniedbania systemowe doprowadziły w polskim kinie do sytuacji, w której – w świadomości zawodowej ludzi filmu – funkcjonują (i to na ogół w wersji bardzo schematycznej) zaledwie cztery kursujące w obiegu terminy: nowela, scenariusz, scenopis i scenopis obrazkowy. Cała reszta natomiast, jeśli w ogóle się pojawia, zdaje się egzystować na całkiem innych prawach: pojęć dodatkowych, okazjonalnych i w gruncie rzeczy lekceważonych jako mało istotne.

Na co dzień wokół scenariusza panuje u nas chroniczne i permanentne pomieszanie materii. Uporządkowanie istniejącego bałaganu terminologicznego nie jest sprawą prostą także z tego powodu, że poszczególne terminy były i są nadal używane w sposób bardzo dowolny i nieostry znaczeniowo. Zły stan praktyki twórczej dotyczącej scenariopisarstwa znajduje swoje zwierciadlane odbicie i swoiste potwierdzenie w złym stanie nazewnictwa (resp. teorii praktyki) dotyczącej tej dziedziny twórczości filmowej.

Rzec by można, iż mamy do czynienia z pogładową ilustracją klasycznej tezy językoznawczej Sapira–Whorfa^[5], na mocy której ubogi bądź też bogaty zasób pojęć danego języka staje się funkcją analogicznie rozwiniętej, zapisanej w danym języku, praktyki życiowej. Okazuje się

[5] Chodzi o tzw. prawo relatywizmu językowego – koncepcję sformułowaną około roku 1936 przez dwóch amerykańskich lingwistów i antropologów kultury Edwarda Sapira i Benjamina Lee Whorfa, w myśl której używany język wpływa w mniejszym

lub większym stopniu na sposób myślenia jego użytkowników. Zob. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość: wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, oraz B.L. Whorf, *Język, myśl i rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2002.

wówczas ewidentnym świadectwem – ugruntowanego bądź, przeciwnie, znikomego – doświadczenia jego użytkowników. Brakuje nam zarówno poręcznych fachowych nazw, jak i zaawansowanej w swym rozwoju praktyki twórczej. Istnieje zatem potrzeba wyższego niż dotąd poziomu refleksji nad sztuką scenariopisania, która czyni rzecz wszechstronnie użyteczną i wymusza ruch pojęciowy wokół scenariusza i poszczególnych jego odmian.

Niski stopień rozwoju sztuki pisania scenariuszy we współczesnej kinematografii polskiej widać jak na dłoni w samej terminologii. Znajduje on swoje odzwierciedlenie w braku dystynkcji semantycznej pomiędzy terminami dotyczącymi rozmaitych odmian scenariusza i specyfiki tego kunsztu. Najwyższy czas sprawić, aby nie tylko same terminy, ale i określone takim czy innym mianem różnorodne formy scenariusza zaczęły na co dzień funkcjonować w środowiskowym obiegu jako wyraz wyższej niż dotąd profesjonalnej świadomości ludzi filmu na temat tego, czym był, czym jest i czym powinien być scenariusz filmowy z prawdziwego zdarzenia.

Scenariusz jako proces

Jedną ze spraw o zasadniczym znaczeniu dla polskiego kina jest opaczne traktowanie scenariusza jako czegoś, co tworzy się jednokrotnie. Z reguły bywa on uważany przez piszących za strukturę sztywną, „gotową”, statyczną i – w poczuciu jego autora – definitywnie zamkniętą. Oponenti dynamicznego podejścia do pierwotnej struktury scenariusza posługują się przy tym pozornym argumentem autonomii sztuki filmowej i rzekomej nieoznaczoności procesu twórczego w filmie autorskim. Reagują nie małym zdziwieniem i zakłopotaniem, słysząc, że nad scenariuszem arcydzieła kina autorskiego, jakim jest *Osiem i pół*, pracowało aż czterech autorów: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini i Brunello Rondi[6].

Spora część naszych filmowców wykazuje na tym polu zaskakujące niezrozumienie tego, czym jest scenariusz i jaka powinna być jego rola w procesie twórczym. Gdyby zapytać ekspertów Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, zajmujących się twórczością fabularną, dokumentalną, a także ekspertów oceniających scenariusze filmów animowanych – potwierdzą oni zgodnie, że gros ocenianych i kierowanych do produkcji projektów zawiera pierwszą i zarazem ostatnią wersję scenariusza, którego kształtu sam scenarzysta – uważając go za ostateczny – nie zamierza ani na jotę zmieniać i gotów jest bronić do upadłego przed jakąkolwiek „obcą” ingerencją.

Powiedzmy sobie wprost: dopóki nie zmienimy takiego podejścia, nasze scenariusze – wbrew dobru, jeśli nie wręcz doskonałemu samopoczuciu ich autorów – pozostaną tworam i niewydarzonymi: prowizorycznymi, ułomnymi, kadłubowymi i w gruncie rzeczy nienadającymi się do realizacji. Nie przeszły one bowiem w fazie pracy nad nimi konieczne-

[6] Gwoli ścisłości należy w tym miejscu dodać, iż nowelę filmową *Osiem i pół* napisało dwóch autorów:

Federico Fellini i Ennio Flaiano. Scenariusz natomiast stworzył na jej podstawie wspomniany kwartet.

go testu krytycznej lektury osób trzecich, zmierzającej do wyeliminowania ich słabości, z jednej strony, i wydobycia ich zalet – z drugiej.

Podkreślam: krytyczna lektura każdego polskiego scenariusza (obojętne w tym miejscu, czy chodzi o film fabularny, dokument, etiudę studencką czy animację) powinna być *conditio sine qua non*, wymogiem obligatoryjnym we wszelkich procedurach kwalifikacyjnych przed podjęciem ostatecznej decyzji o finansowaniu i skierowaniu projektu do realizacji.

Za podejściem takim przemawia jeden zasadniczy czynnik, mianowicie najlepiej pojęte dobro przyszłego filmu. Chłodne oko wytrawnego lektora (dawniej kimś takim był kierownik literacki zespołu filmowego: Tadeusz Konwicki, Witold Zalewski, Bolesław Michałek, Juliusz Burski i in.) to dopiero początek niewidocznego dla profanów, lecz pierwszorzędnie ważnego dla wszystkich zainteresowanych, złożonego procesu przekształcania literackiego zarysu filmu w jego – coraz bardziej wyrazisty i klarowny – finalny kształt ekranowy. Scenariusz jest i zapewne na zawsze pozostanie dziełem autorskim. Nie należy on jednak do domeny literatury i w żadnym razie nie powinien być traktowany na prawach samoistnego dzieła literackiego. Nie taki bowiem jest jego status i nie na tym polega jego funkcja. Dawno temu, już przed wojną, Erwin Panofsky napisał: „Dobry scenariusz nie bywa dobrą lekturą i rzadko kiedy ogłasza się go drukiem”.

Najwyższy czas odesłać do lamusa pokrętny pseudoargument części autorów-scenarzystów mówiący o tym, że wielokrotne przeróbki, poprawki i zmiany tylko psują i niszczą znakomity scenariusz. Zaczniemy od tego, że najpierw musi on być „znakomity”. W przeciwnym razie, czyli w swej niedoskonałej i by tak rzec prowizorocznej postaci, pozostaje – zgodnie z klasyczną formułą Piera Paola Pasoliniego – „strukturą obdarzoną wolą stania się inną strukturą”. Niezależnie od swej wartości literackiej, tak czy inaczej, jest zatem tekstem użytkowym, a nie dziełem sztuki *tout court*.

Zgoda, ów proces doskonalenia wersji wyjściowej bywa zazwyczaj żmudny, trudny i czasochłonny. Nie szkodzi. Wprost przeciwnie, bardzo pomaga w osiągnięciu wyznaczonego celu. Idzie bowiem nie o scenariusz jako autonomiczne dzieło, lecz o przyszły film, a proces krystalizacji i wielokrotnego rafinowania scenariusza pozwala doprowadzić fazę projektową do stadium, w którym jego dalsza przemiana w dzieło filmowe przebiega nieporównanie sprawniej i przynosi o wiele lepszy efekt ekranowy.

Spróbujmy zatem pokrótce wyliczyć i zaprezentować kolejne etapy powstawania scenariusza filmowego, odkrywając przy tej okazji specyficzną funkcję, jaką pełni każda z jego odmian i form.

W odniesieniu do kwestii scenariusza termin „pomysł” oznacza ideę przyszłego filmu, zawierającą najbardziej ogólny zarys wyjściowej koncepcji ekranowej opowieści. W rodzimym słowniku filmowym pomysł bywa również określany mianem tematu. Pomysł i temat w przyjętym wyżej znaczeniu są synonimami. Na tym etapie autor może jeszcze

Pomysł (ang. *concept*, *high concept*, *idea*)

wiedzieć o swoim pomysle bardzo mało. Zebranie dokumentacji tematu, którym zamierza się bliżej zająć, jest przed nim. Sam pomysł to zaledwie załączek nienakreconego dzieła, który zostanie rozwinięty na dalszych etapach pracy nad scenariuszem. Nie ma w nim na razie rzeczy najważniejszych dla dalszego rozwoju projektu scenariuszowego, takich jak: akcja, fabuła, kompozycja całości, oś przebiegu przedstawianych zdarzeń, intryga dramatyczna, przesłanie czy wyrazista sylwetka bohatera.

W tym sensie pomysł na film nie jest jeszcze scenariuszem, dlatego też nie chronią go żadne prawa autorskie. Istnieje zaledwie jako wstępny koncept filmu. Poglądowego przykładu „pomysłu” jako pierwotnej idei filmu dostarcza klasyczny dramat *Rzym, godzina 11* Giuseppe De Santisa (1952), którego pomysł wziął się z notatki prasowej wyczytanej w gazecie przez znakomitego scenarzystę Cesarego Zavattiniego. Nie wielka notka dziennikarska stanowiła jedynie punkt wyjścia. Warto dodać, iż na dalszych etapach nad rozwojem scenariusza wspomnianego filmu, oprócz Zavattiniego, pracowało jeszcze sześciu innych scenarzystów, w tym reżyser i Elio Petri.

Forma mikrosценariuszowa – stanowiąca pierwszy zapis pomysłu na film, jego inicjalny koncept – nazywana jest w terminologii anglosaskiej *idea sketch*. Częstym jej dopełnieniem pozostaje krótki, złożony z kilku zdań, odautorski komentarz dołączony na końcu. W profesjonalnie zorganizowanym systemie produkcji filmowej wyjściowa idea filmu w praktyce bywa nieraz prezentowana w jeszcze bardziej skondensowanej formie tak zwanego *log line*. Pod terminem *log line* kryje się paruzdaniowa mikroprezentacja tego, co zawiera i o czym jest dany projekt – przedstawiona w atrakcyjny i optymalnie skondensowany, lapidarny sposób, ujęta w telegraficznym skrócie.

Nowela filmowa (ang. *story, story outline*)

Nowela filmowa nie jest scenariuszem *sensu stricto*, choć zawiera w sobie szereg jego niezbędnych cech, na przykład: czas i miejsca akcji, temat, sposób narracji, fabułę, przebieg zdarzeń, konflikt, sylwetki bohaterów, niekiedy także (co w przypadku noweli jest sytuacją nietypową) wybrane kwestie dialogowe. Nie istnieje coś takiego jak standardowa postać noweli filmowej. Jej kształt, objętość, styl i gatunek pisarski mogą być bardzo różne. Za każdym razem pisze się ją po to, by rozwinąć dany pomysł na film i po raz pierwszy nadać mu zapisaną w słowach formę zawierającą w sobie zarysy konstrukcji: fabularnej, narracyjnej, gatunkowej, dramaturgicznej i kompozycyjnej.

Nie jest dziełem przypadku, że niemal zawsze nowela filmowa ma jednego autora. Charakterystycznymi wyznacznikami funkcjonalnymi noweli filmowej są bowiem swoboda pisarska i indywidualny polot, wyrażający się zmaksymalizowaniem inwencji artystycznej piszącego, który na tym etapie pracy nad projektem przyszłego filmu eksploatuje zasoby swej wyobraźni bez oglądania się na wymogi warsztatu, niedoskonałą technologię czy jakiegokolwiek inne przeszkody, których nie brak na etapie realizacji. Jak powiada wybitny polski scenarzysta Krzysztof Krauze: „Pisać jestem zupełnie wolny, pełen nadziei, nie ograniczony materią”.

Nowela filmowa stanowi najbardziej literacką ze wszystkich postaci projektu scenariuszowego filmu. Rzec by można, iż literackość służy w niej wydobyciu optimum artystycznego potencjału opowiadanej historii. Na kartach noweli filmowej sztuka dobrego pisania i nieodłączna od niej magia słowa zostają wykorzystane przez autora do pobudzenia wyobraźni twórczej filmowców. Różnica między scenariuszem w jego rozwiniętej postaci a nowelą dotyczy nie tyle rozmiarów, ile przede wszystkim właśnie wspomnianego przed chwilą stopnia literackości obu form.

Scenariusz nie musi (i nie powinien) być literacki. Nowela filmowa, przeciwnie, ma być literacka. To wielka różnica, jaka dzieli obie odmiany projektu scenariuszowego. Nowela filmowa nie jest scenariuszem *sensu stricto*. Scenariusz właściwy pozostaje gatunkiem użytkowym – formą piśmiennictwa nienależącą do literatury. W przeciwieństwie do niego nowela filmowa jest gatunkiem o wiele bardziej autonomicznym: usytuowanym na pograniczu literatury pięknej jako utwór w pewnej mierze samoistny. W tym sensie nowela filmowa uważana bywa za formę twórczości z jednej strony szlachetną i nobilitującą filmowca, z drugiej – w żadnym razie nieszkodzącą reputacji szanującego się pisarza.

Pierwszy na świecie zbiór nowel filmowych opublikował słynny francuski filmowiec Louis Delluc pod wymownym literackim tytułem *Drames du cinéma* (Paryż 1923). Już przed wojną mieliśmy w Polsce grupę zawodowych scenarzystów, do których należeli: Anatol Stern, Ludwik Starski, Emanuel Schlechter, Konrad Tom i Napoleon Sąddek. W naszej powojennej kulturze filmowej z biegiem lat wykształciła się praktyka publikowania nowel filmowych (umownie zwanych scenariuszami) bądź na łamach renomowanych czasopism („Twórczość”, „Dialog”, „Kino”, „Film na Świecie”), bądź też w formie książkowej. Zbiory takie mieli na swym koncie między innymi: Jerzy Stefan Stawiński, Kazimierz Brandys, Aleksander Ścibor-Rylski, Krzysztof Zanussi i Edward Żebrowski, Krzysztof Kieślowski, Feliks Falk i Piotr Szulkin. W całkiem sporych nakładach publikowano też cieszące się dużą poczytnością edycje scenariuszy najwybitniejszych autorów kina światowego: Ingmara Bergmana, Federica Felliniego, Michelangela Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego i innych.

Socjolog kultury filmowej i socjolog kultury literackiej XX wieku orzekną zgodnie, iż geneza noweli filmowej wiąże się ściśle ze zjawiskiem awansu kulturowego kina i próbami pozyskania renomowanych pisarzy do współpracy z filmem. Przed stu laty nie umiano jeszcze tworzyć scenariuszy, ale Gabriela Zapolska, Bolesław Prus, Karol Irzykowski, Stanisław Reymont czy Włodzimierz Perzyński niejednokrotnie dostarczali filmowcom wartościowego materiału literackiego w postaci krótkich form nowelowych pisanych z myślą o ich przeniesieniu na ekran.

Podobnie działo się w dawnym kinie francuskim czy niemieckim. W tym ostatnim idea tzw. *Autorenfilm* (w ramach której w prestiżowej roli autora filmowego występował nie reżyser, lecz pisarz-scenarzysta: Carl Mayer, Hans Janowitz, Paul Wegener, Hanns Heinz Ewers, Henrik Gallen, Stellan Rye i inni) uruchomiła w latach 1914–1925 proces dynamicznego

rozwoju sztuki filmowej. Zbliżone do wspomnianego zjawisko obserwujemy w niektórych innych krajach europejskich, między innymi: we Włoszech (Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello), w Szwecji (wytrawny adaptator literatury Victor Sjöström, Rune Lindström, Hjalmar Bergman) i we Francji (Jacques Prévert, Charles Spaak).

Kilka dekad później analogiczny mechanizm sprawił, że czołówka najwybitniejszych amerykańskich prozaików i dramaturgów lat trzydziestych i czterdziestych (William Faulkner, John Steinbeck, Francis Scott Fitzgerald, Erskine Caldwell, Clifford Odets, Dashiell Hammett, Lillian Hellman, Raymond Chandler, Nathanael West i inni) zasiłała na pewien czas wydziały scenariuszowe największych wytwórni Hollywood. Epizod ten w przypadku słynnych pisarzy rychło się zakończył, ale sama idea pisania dla filmu przetrwała dzięki pojawieniu się plejady utalentowanych zawodowych scenarzystów – z Anitą Loos, Hermanem Mankiewiczem, Howardem Kochem, braćmi Julusem i Philipem Epsteinami, Robertem Riskinem, Prestonem Sturgesem, Billym Wilderem, Nunnallym Johnsonem i Paddym Chayefskym na czele.

Współcześnie dostrzec można symptomy zaniku noweli jako oryginalnej formy scenariusza. W miarę jak scenariopisarstwo staje się wyspecjalizowaną profesją filmową i telewizyjną, nowela z jej zaletami literackimi okazuje się coraz mniej i coraz rzadziej potrzebna. Warto dodać, iż przechodząc kolejne stadia przystosowania do przyszłego filmu, nowela filmowa funkcjonuje na pograniczu kultury słowa i kultury ruchomego obrazu na podobieństwo samoistnego dzieła literackiego, które staje się obiektem adaptacji.

Tłumaczy to w pewnej mierze – zauważalne w dzisiejszej praktyce pozyskiwania materiału literackiego na film – odchodzenie od tej odmiany scenariusza. Powodów tego zjawiska może być więcej. Jeden wszelako wydaje się najważniejszy z funkcjonalnego punktu widzenia. Jako projekt przyszłego filmu nowela nie jest stuprocentowo autonomicznym utworem literackim, a jednocześnie ma w sobie pewien deficyt profesjonalnego i użytecznego wyposażenia w cechy *stricte* filmowe, które trzeba z niej dopiero wydobyć w dalszych stadiach pracy nad scenariuszem. Pobudzenie tego segmentu twórczości scenariopisarskiej w kinie polskim w ostatnich latach przyniosło już korzystne rezultaty w postaci pewnej liczby wartościowych filmów, którym początek dały nowe filmowe.

Treatment

Samo określenie *treatment* oznacza sposób potraktowania tematu i wywodzi się z języka francuskiego (*traitment*). *Treatment* stanowi próbną, często fragmentaryczną, wersję scenariusza rozpisaną na poszczególne epizody i sceny. W ramach *treatmentu* niektóre z nich mogą zostać przedstawione w kształcie zaawansowanym, inne zaledwie szkicowo. Przyjęło się, iż zazwyczaj pisze się go w czasie terażniejszym. W procesie *developmentu* scenariuszowego forma ta pozwala producentowi wyrobić sobie opinię na temat potencjału filmowego i wartości rozważanego projektu, a scenarzyście – zaprezentować próbkę opowiadanej historii scena po scenie.

Treatment w żadnej mierze, przez żadną ze stron uczestniczących w procesie powstawania filmu, nie powinien być traktowany jako kompletny scenariusz. Jest on zapisem opowieści filmowej szerszym niż pierwotny szkic pomysłu, ale mniej rozbudowanym od noweli. Jego zasadniczą cechą jest próbne rozwinięcie kompozycyjne i dramaturgiczne opowieści do kształtu, który umożliwia producentowi podjęcie decyzji o zamówieniu właściwego scenariusza. W praktyce *treatment* dość często bywa zamawiany i oceniany łącznie z próbką sceny dialogowej. Jeśli scenarzysta jest autorem doświadczonym i renomowanym, tę fazę pracy nad rozwojem scenariusza producent zwykle pomija jako etap zbędny i niekonieczny, przechodząc od razu do zamówienia pełnego scenariusza.

Szczególną wersją *treatmentu*, zawierającą w sobie także kompozycyjne zadania oraz funkcje skaletki, bywa tak zwany *master-scene-script*, czyli fragmentaryczny scenariusz podstawowych scen przyszłego filmu.

Pod pojęciem skaletki rozumiemy zwartą, syntetyczną konstrukcję scenariusza, zapisaną w formie schodków. Sam wyraz etymologicznie wywodzi się z włoskiego (*scaletta*) i oznacza schodki, drabinę, ale także plan, konspekt. Rozpoznawalną na pierwszy rzut oka, charakterystyczną cechą skaletki jest jej „drabinowy” układ. W ramach tego układu każda z następujących po sobie sekwencji i kluczowych scen przyszłego filmu zostaje zapisana w lapidarnej formie tytułu danego epizodu. Każde z poszczególnych zdarzeń figuruje w skaletce z osobną, umieszczone w niej na zasadzie kolejnego szczebla ułożonej „drabinowo” opowieści.

W pracy nad rozwojem scenariusza drabinka scenariuszowa odgrywa zasadniczą rolę w co najmniej trzech podstawowych aspektach, niewyalgicznych dla udanej konstrukcji utworu filmowego. Pierwszym z tych aspektów jest logiczny podział opowieści, skutkujący jej rozfragmentowaniem na poszczególne całości. Aspekt drugi stanowi zaprojektowanie właściwego przebiegu serii zdarzeń, które, ułożone w modelowy porządek, zmieniają opowieść w układ napięć dramatycznych. Trzecim z aspektów, nie mniej istotnym niż dwa pozostałe, jest stworzenie za pomocą drabinki scenariuszowej przejrzystego porządku następstw wszystkich epizodów, decydujące o klarownej kompozycji całego filmu.

Dobrze zaprojektowana, przemyślana pod każdym względem skaletka łączy w sobie kilka bardzo ważnych wyznaczników scenariusza. Organizuje ona zarówno ciągłość przebiegu akcji (w przypadku fabuły chodzi o przyczynowo-skutkową logikę wynikania powiązanych z sobą zdarzeń), jak i dramaturgię opowiadanej historii: jej dynamiczny początek, podział na akty, zwroty akcji, konflikt, suspens, rozwój poszczególnych postaci, klimaks, kulminacja, zaskakujące zakończenie. *Last but not least*, projektuje też ujęty w formie przejrzystego schematu układ kompozycyjny filmu.

Skaletka (drabinka)
(ang. *step outline*)

Szkic scenariuszowy
(ang. *first draft*
screenplay, first draft)

Termin *draft* pochodzi z języka angielskiego, oznacza: szkic, projekt, zarys, studium przedmiotu, plan. W warunkach rozwiniętej, profesjonalnej produkcji filmowej szkic scenariuszowy stanowi pierwsze ogniwo pracy nad właściwym scenariuszem. Jest jego pierwszą, daleką od doskonałości, szkicową wersją. Raczej magazynem przydatnych segmentów niż rozwiniętą strukturą. Charakterystyczną cechą szkicu scenariusza zwanego *first draft* jest nierównomierny stan zaawansowania całości i brak wypełnienia widoczny w poszczególnych scenach i epizodach.

Eksplikacja
(ang. *director's draft*)

Eksplikacja, czyli szkic reżyserski, nie jest scenariuszem *sensu stricto*, a właściwa jej funkcja nie polega bynajmniej na zastąpieniu scenariusza na jakimkolwiek etapie pracy nad filmem. Jako specyficzna forma werbalnej prezentacji projektu dzieła filmowego eksplikacja (którą najczęściej sporządza reżyser w porozumieniu ze scenarzystą) powinna zawierać podstawowe informacje i odpowiedzi na zasadnicze dla dalszych losów projektu pytania: o czym jest film? po co się go robi? jakie cele przyświecają jego autorowi?

W zwięzłej, kilku- lub najwyżej kilkunastozdaniowej, formie ma ona wyartykułować i objaśnić z punktu widzenia autora zamysł przyszłego filmu, uczynić go zrozumiałym i atrakcyjnym z perspektywy producenta i widza, ale także – i to jest w niej pierwszorzędnie istotne – wyznaczyć dalszy kierunek myślenia, określone intencje reżysera, a wraz z nimi jego oczekiwania wobec scenarzysty.

Uwaga: termin *director's draft* bywa często mylony ze scenopisem reżyserskim (scenopisem zdjęciowym). Podkreślmy więc, że w przypadku szkicu reżyserskiego chodzi o coś całkiem innego. Powstaje on znacznie wcześniej – najczęściej na etapie draftów – po to, by uruchomić możliwie najbardziej efektywną współpracę reżysera ze scenarzystą. Nie da się przy tym dokładnie wskazać momentu, w którym powinna zostać sporządzona eksplikacja reżyserska. W zależności od potrzeby niekiedy pisze się ją w bardzo wczesnej fazie prac nad projektem, na przykład po przeczytaniu noweli, a kiedy indziej – przeciwnie, w stadium poprzedzającym powstanie właściwego scenariusza: po to, by scenarzysta mógł w jak największym stopniu uwzględnić i spełnić oczekiwania reżysera.

Klarowna eksplikacja reżyserska odgrywa w rozwoju scenariusza niemałą rolę. Uruchamia twórczy dialog nie na planie zdjęciowym czy w montażowni, lecz na etapie powstającego projektu. Pozwala zgrać w jedno wysiłki scenarzysty i reżysera, połączyć ich dążenia, uniknąć wielu rozbieżności i dysonansów, które i tak pojawiłyby się nieuchronnie na dalszych etapach pracy nad filmem. Stanowi również przejaw twórczej synergii, kojarząc z sobą współautorską inwencję tych, od których wyobraźni tak wiele przy filmie zależy.

Zarys scenariusza
(ang. *draft*)

W profesjonalnie zorganizowanym systemie produkcji filmowej scenariusz bywa strukturą w procesie stawania się. Przechodzi on przez szereg faz pośrednich i podlega daleko idącym przekształceniom jako materiał przeznaczony do dalszej obróbki. Zabiegom o uzyskanie możli-

wie najlepszego kształtu projektu służy ciągle niedoceniany i lekceważony w polskim kinie, a wysoko rozwinięty zwłaszcza w amerykańskim przemyśle filmowym, proces *rewritingu*, czyli praktyka wielokrotnego opracowywania scenariusza przez różnych autorów z myślą o uzyskaniu optymalnie nośnej wersji projektu w fazie poprzedzającej sporządzenie pełnego scenariusza i scenopisu zdjęciowego.

Analogicznie jak w przypadku pierwszego szkicu scenariuszowego (zob. *first draft*) oraz eksplikacji reżyserskiej (*director's draft*), w przypadku kolejnych draftów chodzi wciąż o to samo. Każdy z nich, nie gubiąc tego, co już zrobione, ma przynieść nową, zmienioną i bardziej rozwiniętą w stosunku do poprzedniej, wersję scenariusza. Nieprzypadkowo została przed chwilą użyta liczba mnoga. Draftów bowiem jest zazwyczaj kilka, niekiedy nawet więcej. Co ważne, w warunkach profesjonalnej produkcji filmowej zdarza się, i to nierzadko, iż na tym etapie rozwoju scenariusza współpracuje z sobą paru autorów, mamy więc do czynienia z pracą zespołową. Jest tutaj miejsce i dla dramaturga, i dla kogoś wyspecjalizowanego w opracowywaniu właściwego toku akcji (tzw. *continuity*), i wreszcie – dla dialogisty.

W tym stadium prac nad projektem scenariuszowym najwięcej dzieje się w sferze niewidocznej dla postronnego obserwatora – na zapleczu „kuchni filmowej”. Ważą się wówczas akcje rozwijanego projektu, proporcje poszczególnych udziałów twórczych i losy coraz to nowych pomysłów, od których zależy optimum wartości ostatecznego efektu. Niezmiernie wiele zależy też od tego, czy poszczególni autorzy draftów potrafią z sobą współpracować, umieją podzielić się zadaniami i czy inwencja każdego z nich została właściwie wykorzystana dla dobra przyszłego filmu.

Powstaje pytanie, czy sam scenarzysta może być tym, kto sporządzi serię draftów w pojedynkę, bez udziału innych autorów? Odpowiedź jest prosta: może. Mamy wówczas do czynienia z indywidualnym procesem dochodzenia do pełnego scenariusza, który staje się solowym popisem wyobraźni. Któż jednak zaręczy, że nie byłby on bardziej pomysłowy, gdyby – jak w przypadku *Osiem i pół* – popracowała nad nim grupa znakomych scenarzystów?

Co wtedy, gdy praca nie idzie dobrze? Szczególną postacią draftu stanowi sytuacja, w której autorowi lub autorom scenariusza nieradzącym sobie z jego materią przychodzi w sukurs *script doctor* (Fritz Lang, Tadeusz Konwicki, Claude Sautet, Jewgienij Gabriłowicz, Edward Żebrowski, Christopher Vogler i inni). Gruntowna znajomość rzeczy i profesjonalne doświadczenie, jakim dysponuje osoba pełniąca taką funkcję, bywają w pracy nad scenariuszem bezcenne. Związana z leczeniem scenariuszy przenikliwość i krytyczne oko, jakie znamionują wytrawnego lektora z bogatym doświadczeniem warsztatowym, pozwalają bowiem gruntownie prześwietlić to, co do tej pory zostało osiągnięte, oddzielić rzeczy cenne od złych, a w konsekwencji – ustawić projekt we właściwym kierunku.

W nieporównanie skromniejszej skali i w innej fazie pracy udoskonalaniem projektu scenariuszowego zajmuje się także spec od ciągło-

ści (*continuity writer*). Jego elementarnym zadaniem jest zadbać o strukturę przebiegu każdego z planowanych przejść montażowych między jedną sceną a drugą i z ujęcia na ujęcie, a wraz z tym – o właściwą (ułożoną w logiczny sposób) chronologię zdarzeń na ekranie, czyli o ciągłość akcji. W wielu produkcjach, zwłaszcza o większym rozmachu inscenizacji, *continuity writer* przystępuje do pracy w końcowej fazie prac nad scenariuszem, sporządzając scenopis techniczny, noszący fachową nazwę *continuity*. Stanowi on ważną wskazówkę dla scenarzysty przed napisaniem właściwego scenariusza.

Scenariusz właściwy (ang. *final draft*)

Scenariusz właściwy, zwany też pełnym, jest docelową formą pracy nad scenariuszem. Zawiera on rozwiniętą – gruntownie przemyślaną i uwzględniającą wszelkie możliwe aspekty utworu – finalną wersję projektu scenariuszowego. Można ją uznać za definitywną w tym sensie, że na tym etapie *final draft* stanowi optymalnie kompletny zapis przyszłego filmu wyrażony w słowach. Rzecz by można, iż w momencie jego ukończenia scenariusz właściwy prezentuje najbardziej rozpostartą spośród wszystkich wersję literackiej postaci projektu przyszłego filmu.

Ukończony nie oznacza jednak gotowy. Należy dobitnie podkreślić, iż sporządzenie *final draft* oznacza tylko przejście przez kolejną fazę procesu rozwijania projektu filmu i doprowadzenie całości prac nad scenariuszem do zintegrowanego i koherentnego kształtu. W momencie postawienia przez autora ostatniej kropki scenariusz właściwy zostaje wprowadzicie ukończony, ale praca nad nim trwa nadal. W tym sensie i w tym stadium pozostaje on w dalszym ciągu strukturą otwartą, projektem podatnym na kolejne innowacje, zmiany i udoskonalenia.

Konstrukcja pełnego scenariusza w swej klasycznej postaci zawiera trzy akty i dwa punkty zwrotne: (a) akt I, czyli ekspozycję; (b) pierwszy punkt zwrotny; (c) akt II, czyli konfrontację; (d) drugi punkt zwrotny; (e) akt III, czyli rozwiązanie. Punktem zwrotnym jest zdarzenie, które zawraca akcję w kierunku przeciwnym do oczekiwanego. Zadaniem fabuły jest organizacja wszystkich elementów utworu, strukturalizacja ekranowych zdarzeń i rozwinięcie występujących w filmie postaci. W praktyce współczesnego kina receptura powyższa bywa jednak często kwestionowana, jeśli nie wręcz całkowicie negowana i odrzucana.

Scenopis obrazkowy (ang. *storyboard*)

Scenopis obrazkowy, zwany również scenorysem (ang. *storyboard*), stanowi pomocniczą formę scenopisu zdjęciowego, która przybliża i do pewnego stopnia konkretyzuje wizualną stronę powstającego filmu w formie serii wybranych kadrów, jednak bez przedstawienia profesjonalnych szczegółów dotyczących zdjęć i bez uwzględnienia rejestru niezbędnych wymogów techniczno-realizacyjnych. W specyficznym przypadku, jaki stanowią filmy animowane, bywa on praktykowaną nie od dzisiaj podstawową formą pracy nad rozwojem projektu filmu w fazie przedzdjęciowej.

Scenorys przypomina pod wieloma względami komiks. W skojarzeniu tym nie ma na dobrą sprawę niczego nadzwyczajnego. I w jednym,

i w drugim utworze daje o sobie znać podobny modus narracji, typ myślenia montażowego i poetyka przedstawiania ukazanych zdarzeń. Badacze najstarszych dziejów kina dawno temu odkryli, że już jeden z najsłynniejszych filmów Lumière'owskich, *Polany polewacz* (*Larroseur arrosé*, 1897) był adaptacją protokomiksu: historyjki obrazkowej o psotnym chłopaku autorstwa Hermana Vogla, opublikowanej w roku 1887 w albumie paryskiej księgarni Quantin. Wiele klasycznych komiksów okazało się w przeszłości znakomitym materiałem na film. Najnowszego przykładu funkcjonalnego powinowactwa, jakie łączy scenorys i opowieść komiksową, dostarczają dwa kapitalne komiksy Alfonsa Zapico: *Dublińczyk* i *Śladami Joyce'a* (2012). Warto w tym miejscu szczególnie podkreślić trzyletni okres przygotowań i zbierania dokumentacji, który poprzedził stworzenie obu tych dzieł.

Scenopis, u nas umownie zwany także scenariuszem reżyserskim, jest roboczym wariantem scenariusza zaadaptowanego i opracowanego do zdjęć filmowych. Im bardziej pełen pisarskiego natchnienia i „literacki” był scenariusz filmu, tym większa jest konieczność sporządzenia na jego podstawie precyzyjnego scenopisu, który powinien zamienić wizję literacką na realizacyjny konkret i dostosować ją do wymogów profesjonalnej produkcji.

Opracowanie scenopisu z podziałem na sceny i ujęcia (nazywanym w kinie amerykańskim i anglosaskim *coverage*, a w klasycznej terminologii francuskiej *découpage*) stanowi niezwykle ważny etap pracy nad projektem przyszłego filmu. Nieprzypadkowo w terminologii angielskiej używa się na jego określenie dwóch bardzo zobowiązujących terminów: *final script* bądź też *shooting script*. W swej najprostszej postaci zawiera on listę ponumerowanych ujęć, przebieg akcji, kwestie postaci, wskazówki techniczne oraz wszelkie instrukcje dotyczące sposobu realizacji. W praktyce zarówno kinematografii polskiej, jak i światowej zazwyczaj sporządza go duet reżyser–operator, niekiedy przy fachowym udziale doradczym scenografa, kierownika produkcji i innych.

Nieodzownym warunkiem powstania dobrego scenopisu jest uprzednio przeprowadzona szczegółowa dokumentacja. W jej trakcie odpada wiele pomysłów wyglądających dobrze na papierze, a pojawiają się inne, będące rezultatem twórczej konfrontacji z rzeczywistością. W skład scenopisu wchodzi: dokładnie przedstawiony opis akcji w danej scenie i ujęciu, sposób realizacji oraz inwentarz niezbędnych środków technicznych. Podstawową funkcją scenopisu zdjęciowego jest sporządzenie – w formie planu scen i ujęć – kompletnego rejestru wyczerpujących odpowiedzi na dwa elementarne pytania: co i jak zostanie sfilmowane w trakcie realizacji zdjęć i co ma znaleźć się na ekranie?

W swej rozwiniętej postaci (jeśli za przykład weźmiemy pełnometrażową fabułę) scenopis zdjęciowy liczy sobie wiele stron. Gotowy scenopis (w terminologii niemieckiej zwany *Drehbuch*, czyli „książka do kręcenia”) zawiera ułożoną w porządku chronologii zdarzeń na ekranie listę

Scenopis (ang. *final script, shooting script*)

scen i ujęć przyszłego filmu, a także pełny rejestr wyszczególnionych obiektów i przewidzianych miejsc kręcenia zdjęć (plenerów i wnętrz) wraz z didaskaliami dotyczącymi metod i sposobów realizacji. Rzetelnie wykonana (z myślą o przekazaniu informacji o wszelkich istotnych szczegółach projektu pozostałym realizatorom) praca nad scenopisem sprawia, że reżyser i autor zdjęć znają od tego momentu swój film w najdrobniejszych detalach i na pamięć.

Pominięcie w pracy nad projektem scenopisu zdjęciowego i posługiwanie się podczas zdjęć samym tylko scenariuszem stanowi ewidentne świadectwo braku profesjonalizmu: reżysera, operatora, a przede wszystkim producenta. Przypomina wędrówkę po omacku i bez mapy. Z reguły skutkuje ogromnymi stratami i wieloma nieprzewidzianymi komplikacjami w trakcie realizacji zdjęć. Dlatego w świetle metod pracy i wymogów profesjonalnej kinematografii sporządzenie i przedstawienie scenopisu zdjęciowego stanowi jeden z podstawowych warunków skierowania filmu do produkcji.

Streszczenie (synopsis, summary, abstract)

Synonimem streszczenia filmu bywa najczęściej termin „synopsis”. Uwaga: synopsis nie jest ani eksplikacją reżyserską, ani treatmentem. Sporządza się ją z myślą o złożeniu oferty producentowi lub wytwórni. Na podstawie lektury synopsis wyraża on swoje wstępne zainteresowanie przedłożonym projektem. Streszczenie takie powstaje często po napisaniu scenariusza, a nawet po nakręceniu filmu. Zazwyczaj stanowi liczącą sobie parę stron, specyficzną odmianę maksymalnie skondensowanego scenariusza *post factum*. W swej schematycznej i rutynowej postaci sprowadza się do prezentacji fabuły danej opowieści. Bywa jednak, że chodzi w nim o coś więcej niż tylko o sam zapis rozwoju struktury fabularnej. Wówczas staje się ubraną w atrakcyjną formę słowną ofertą, w zależności od sytuacji skierowaną do: producenta, wytwórni, dystrybutora i pod adresem potencjalnej widowni.

Streszczenie w każdej ze swych możliwych postaci odpowiada na podstawowe pytanie: o czym jest film? Jego funkcją jest powiadomienie o tym poprzez umiejętne opisanie zawartości proponowanego do realizacji projektu, a potem gotowego filmu, w możliwie najbardziej zwięzłej, przykuwającej uwagę formie. Rzec by można, iż stanowi wizytówkę filmu, a jego rola polega na reprezentowaniu go „na zewnątrz” przy najróżniejszych okazjach.

Ciekawą odmianą streszczenia jest libretto filmowe (z wł. *libretto*, czyli książeczka). Chodzi o krótkie streszczenie filmu sporządzane w celach promocyjno-reklamowych, nieraz wyraźnie odbiegające od rzeczywistej treści dzieła ekranowego na rzecz jego literacko opracowanej, atrakcyjniejszej parafrazy, która ma wywołać zainteresowanie i zachęcić widza do obejrzenia danego filmu. Libretto zyskało znaczną popularność w epoce kina niemego, kiedy to podawane w tej formie streszczenia filmów drukowano zarówno w prasie filmowej, jak i w programach kinowych. W codziennym obiegu dzisiejszego systemu kultury audiowizualnej współczesne wersje libretta spotykamy w niezliczonych opisach filmo-

wego repertuaru kinowego, telewizyjnego i płytowego, publikowanych na łamach prasy i na portalach internetowych.

Była już mowa o tym, że w żadnym przypadku scenariusza filmowego nie należy traktować jako dzieła raz na zawsze skończonego i definitywnie zamkniętego w sztywnej formule *non varietur*. Wręcz przeciwnie, jego cechą konstytutywną pozostaje fazowość, zmienność, tranzytywność, przechodniość, podatność na nowe, doskonalsze od poprzednich rozwiązania. Otwartość na zmiany i mobilność, o której tu mowa, odpowiadają kolejnym stadiom pracy nad projektem scenariuszowym: od inicjalnego pomysłu począwszy, poprzez rozmaite fazy pośrednie, aż do możliwie najbardziej zaawansowanej wersji, która jest jego najpełniejszym (choć nigdy ostatecznym) rozwinięciem.

Czy w grę wchodzi tutaj *development*? I tak, i nie. Odpowiedź przecząca lub twierdząca zależy od zakresu pojęcia, jaki roboczo przyjmiemy. Generalnie, w ramach funkcjonowania profesjonalnej kinematografii wyróżnić można dwie postaci *developmentu*: (1) *development* utworu filmowego (wówczas w grę wchodzi szersze znaczenie tego pojęcia); oraz (2) *development* scenariusza (znaczenie węższe).

Rzecz w tym, że w szerszym rozumieniu termin ów oznacza o wiele więcej niż pracę nad scenariuszem. Znaczenie to obejmuje swym zakresem całokształt wysiłków (scenarzyści, producenta, reżysera, autora zdjęć, scenografa, reżysera dźwięku i grona innych twórców, np. aktora, kostiumografa czy twórcy efektów specjalnych) zmierzających do nadania danemu projektowi jak najbardziej konkretnego kształtu, który umożliwi uruchomienie produkcji i rozpoczęcie zdjęć. Tak rozumiany *development* uświadamia, iż praca nad filmem jest pracą zespołową, a on sam – rezultatem kreacji zbiorowej.

W węższym znaczeniu natomiast chodzi o sam scenariusz: o jego stopniowe rozwinięcie, przechodzące przez szereg faz i roboczych wariantów. Wydzielając ten typ *developmentu*, należy jednak traktować go nie jako coś całkowicie odrębnego od reszty prac, lecz jako pewien szczególny rodzaj stopniowego przygotowania materiału filmowego do realizacji. Wytrawny znawca tego zagadnienia, Christopher Vogler definiuje pojęcie *developmentu* następująco: „Development is the craft of preparing the script for production”.

Dla potrzeb niniejszego studium stosowaliśmy termin ten w drugim, czyli węższym, ze znaczeń, rozumiejąc to pojęcie jako twórcze rozwinięcie kształtu scenariusza. W praktyce twórczej możliwy jest tutaj nie jeden, lecz wiele wariantów pracy nad stopniowym doskonaleniem projektu scenariuszowego. W zależności od przyjętej metody możliwe jest pominięcie niektórych faz pracy nad nim lub też włączenie jednej do drugiej. Przez wszystkie uwagi i spostrzeżenia zawarte w niniejszym studium niczym leitmotyw przewijała się jednak teza, w myśl której każda z odmian funkcjonalnych scenariusza i poszczególny jej twórca wnosi – na miarę własnych możliwości – wartość dodaną do rozwoju danego projektu.

Scenariusz jako system przybliżeń

Opowiadam się w tym miejscu za koncepcją twórczego podejścia do scenariusza jako materiału opracowanego dla filmu. Otwarty charakter jego struktury – przybierającej na różnych etapach rozwoju rozmaite postaci – powinien zmierzać do możliwie najpełniejszej krystalizacji wyjściowego pomysłu. W grę wchodzi tutaj inne od pisarskiego indywidualizmu poety, powieściopisarza czy dramaturga wyobrażenie zespołowego procesu twórczego, szczególnie przydatne w przypadku powstawania dzieła filmowego.

Wartość dodana, którą spodziewamy się dzięki temu uzyskać, bywa pochodną wzajemnej inspiracji i rezultatem twórczej synergii. Efekt tej synergii nie jest prostą sumą wysiłków poszczególnych osób, lecz ich zwielokrotnieniem. Doskonale współpracujący z sobą zespół scenarzystów (fabularzysta, dramaturg, ekspert od *continuity*, dialogista etc.) daje w konsekwencji filmowi nieporównanie więcej niż mogłaby mu dać każda z poszczególnych osób z osobna.

Scenariusz a montaż

Jeden jeszcze aspekt pracy nad scenariuszem przy okazji omawiania jego odmian warto szczególnie wyeksponować. Jest nim daleko idąca analogia pomiędzy procesem powstawania scenariusza, z jednej strony, a procesem montażu filmu – z drugiej. Oba stadia pracy wiele dzieli (przede wszystkim oddziela je faza realizacji zdjęć). Należy też pamiętać o zasadniczej różnicy tworzywa. Istnieją jednak między nimi również intrygujące podobieństwa, które pozwalają kojarzyć z sobą następujące po sobie odmiany scenariusza i kolejne fazy montowania dzieła filmowego.

Stoi za tym o wiele szersze spostrzeżenie dotyczące cykliczności kolejnych stadiów procesu twórczego w filmie. Mamy w nim bowiem do czynienia z pewną ideą i zarazem praktyką warsztatową przebiegającą spiralnie, cyklicznego powrotu: z wielokrotnym przepracowywaniem i opracowywaniem od nowa tego, co zostało wcześniej osiągnięte.

Właściwa filmowi specyfika pracy nad nim polega na kolejnych powrotach do faz wcześniejszych. W tym sensie pierwszy montaż materiału, czyli tak zwana „układka” (ang. *assembly*), przywodzi na myśl szkic scenariuszowy, kolejne warianty montażowe można przyrównać do serii draftów, a zmontowany na gotowo film to nic innego jak *final draft*. Zwiastun filmu (*forszpan, trailer*) przywodzi na myśl streszczenie-libretto. Z kolei *fine cut*, zmontowana na czysto ostateczna wersja montażowa danego filmu, w archiwach całego świata staje się podstawą do sporządzenia postproducyjnego scenopisu ukończonego dzieła.

W kontekście powyższych obserwacji nie do końca prawdziwe wydaje się twierdzenie Ester Krumbachowej, która mówi, iż „czytając scenariusz, trudno właściwie odgadnąć, co będzie na ekranie”. Dogłębnie przemyślany i dobrze napisany scenariusz jest strukturą permanentnie obecną w procesie twórczym filmu. Istnieje ona w świadomości jego twórców przez cały czas – aż do ostatniego cięcia montażowego. Roboczym zapisem i wyobrażeniem takiej jego docelowej postaci na dalszych etapach realizacji pozostaje scenopis zdjęciowy, którego istotnym wyróż-

nikiem okazuje się z kolei precyzyjnie zaprojektowana struktura montażowa przyszłego filmu. Nieprzypadkowo dobry montażysta potrafi na podstawie scenopisu zmontować dzieło praktycznie bez obecności reżysera.

Ustalenia i uwagi zawarte w niniejszym studium nie wynikają bynajmniej z terminologicznej pedanterii. Jego autor miał na względzie co innego, mianowicie: ukazanie potencjalnego bogactwa odmian i form scenariusza filmowego. Ich prezentacja ma służyć wydobyciu procesualnego charakteru pracy nad scenariuszem. W centrum naszej uwagi znajdował się przez cały czas nie sam scenariusz, lecz proces powstawania scenariusza, który w warunkach profesjonalnej kinematografii i produkcji filmowej przechodzi przez wiele faz, zanim osiągnie stadium dojrzałego projektu, pod każdym względem nadającego się do realizacji.

Należy mocno podkreślić, że *development* scenariuszowy – od momentu, gdy w kinie światowym (Francja, Stany Zjednoczone, Włochy, Niemcy, Szwecja i inne kraje) zaczął się stopniowo wykształcać zawód scenarzysty, czyli od ponad stu lat – stanowi najbardziej ekonomiczną z możliwych metodę rozwijania projektu filmowego bez ponoszenia ogromnych kosztów, jakie pociągają za sobą wszelkie zmiany wprowadzane na etapie produkcji filmu. Bywa, że zmiany dokonywane w tej fazie wywołują horrendalne straty, których można było uniknąć, zadbawszy zawnazasu o – profesjonalnie opracowany i gruntownie przemyślany, starannie zaprojektowany w każdym szczególe – projekt przyszłego dzieła filmowego. Projekt poprzedzający realizację zdjęć, zapisany w formie precyzyjnie obmyślanego i opracowanego scenariusza.

Nie wolno jednak zapominać gorzkiej przestrogi wygłoszonej pod adresem wszystkich scenarzystów świata przez wybitnego amerykańskiego scenarzystę Williama Goldmana: „Twój film nigdy nie zostanie zrobiony, to jest zawsze inny film”. Twórca scenariusza, choćby jego dzieło skrzyło się od fantastycznych pomysłów i rozwiązań przejętych i wykorzystanych przez reżysera, musi do końca zachować świadomość własnej usługowej roli dostawcy literackiego materiału. Jak powiada Karol Irzykowski: „W scenariusz filmowy powinien autor włożyć cały swój zapał i talent i dopiero wtedy to, co stworzy, będzie zaledwie dobre dla kina”.

Dobry scenariusz stanowi dla producenta filmu i zespołu jego twórców rodzaj nieodzownego ubezpieczenia. Zgodnie ze znaną francuską maksymą, ubezpieczenie to – jak wszelkie inne formy ubezpieczenia – jest drogie do momentu wypadku. Koszty poniesione na napisanie scenariusza, podobnie jak koszty dalszych prac nad osiągnięciem jego optymalnego kształtu, okazują się być jednak niewygórowane w porównaniu ze stratami wynikłymi ze źle przygotowanego projektu filmowego, którego scenariusz w różnych jego postaciach powinien być nie jakimś zbędnym dodatkiem i byle jak wykonaną atrapą, lecz integralnym elementem. Wypróbowanie materiału literackiego filmu w jego najróżniejszych możliwych scenariuszowych postaciach (od wyjściowego pomysłu aż do pełnej wersji scenariusza i scenopisu zdjęciowego) – pod warunkiem, że

Zakończenie

zostanie przeprowadzone w sposób profesjonalny – stanowi najmniej kosztowną i najbardziej skuteczną metodę przetestowania danego projektu przed rozpoczęciem produkcji.

Na koniec jeszcze jedna istotna uwaga. W rozważaniach niniejszych świadomie pominięto trzy ważne kwestie ściśle związane ze scenariopisarstwem. Kwestiami tymi są: scenariusz adaptowany, scenariusz filmu dokumentalnego oraz dialogi. Ze względu na specyfikę i złożony charakter tych trzech form twórczości scenariopisarskiej zostaną one przedstawione w oddzielnych studiach.