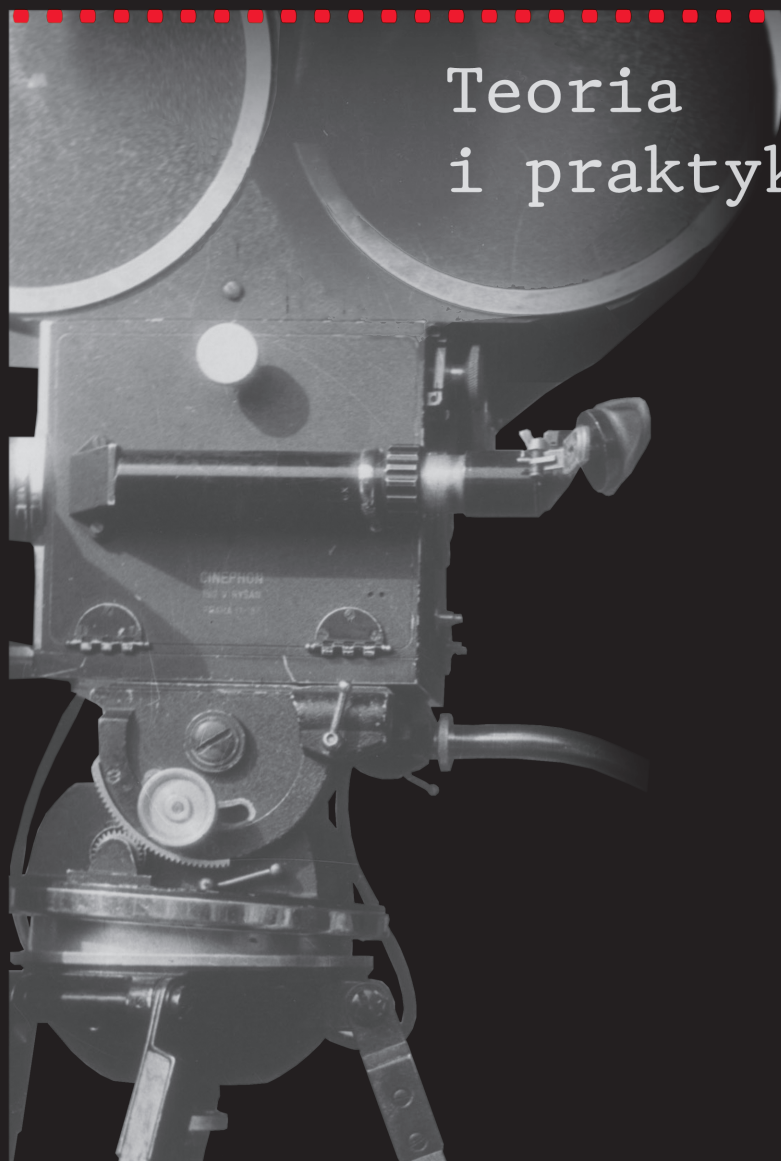


Marek Hendrykowski

Scenariusz filmowy

Teoria
i praktyka



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Scenariusz filmowy



Teoria
i praktyka

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

SERIA FILMOZNAWCZA NR 19



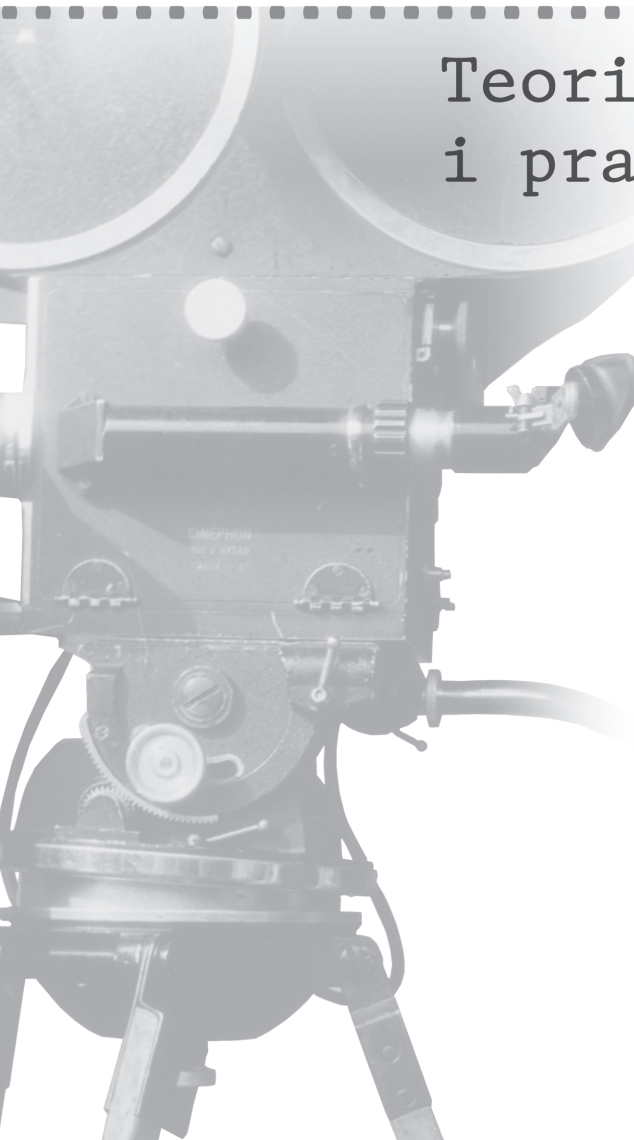
WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2016

Marek Hendrykowski

Scenariusz filmowy

Teoria
i praktyka



Recenzent
prof. dr hab. Maryla Hopfinger

Publikacja sfinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

© Marek Hendrykowski 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Wąsowska

Redaktor
Katarzyna Kapusta

Redaktor techniczny
Elżbieta Rygielska

ISBN 978-83-232-3129-5

ISSN 1642-8595

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 16,50. Ark. druk. 16,75.

DRUK I OPRAWA: WYDAWNICTWO I DRUKARNIA UNI-DRUK
LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

„Przepowiadanie jest bardzo trudne,
Szczególnie jeśli idzie o przyszłość.”

Niels Bohr

„Mens agitat molem.”
(Duch porusza materię)

Wergiliusz „Eneida”

„Jest sztuką widzenie rzeczy niewidzialnych.”

Jonathan Swift

„Jeśli coś może być napisane lub pomyślane,
może być także sfilmowane.”

Stanley Kubrick

Spis treści

WSTĘP. CZY MOŻNA (SIĘ) NAUCZYĆ PISANIA SCENARIUSZY?	13
STATUS SCENARZYSTY	14
PROJEKTANT FILMU	15
SCENARIUSZ I PRODUCENT	19
ZAWÓD: SCENARZYSTA	22
O odmianach twórczości scenariuszowej	22
Scenariopisarstwo się zmienia	22
Pierwsi scenarzyści	25
Pomysłodawca (<i>inventor, concept designer</i>)	26
Gagman (<i>gagman</i>)	27
Adaptator (<i>adaptator</i>)	29
Nowelista (<i>story outline writer, novel writer</i>)	30
Scenarzysta-faktograf (<i>researcher</i>)	31
Opowiadacz (<i>storyteller</i>)	32
Fabularzysta (<i>plot designer</i>)	33
Epizodysta (<i>episodist</i>)	34
Dialogista (<i>dialogist</i>)	34
Dramaturg (<i>script dramatist</i>)	35
Rysownik scen (<i>storyboard designer</i>)	36
Specjalista od continuity (<i>continuity writer</i>)	36
Librecista (<i>libretto author</i>)	37
Doradca scenariuszowy (<i>script advisor</i>)	38
ODMIANY FORM SCENARIUSZA	40
Studium przedmiotu	40
W stronę diagnozy	40

Scenariusz jako proces	44
Pomysł (<i>concept, high concept, idea</i>)	46
Nowela filmowa (<i>story, story outline</i>)	48
Treatment	52
Skaletka (drabinka) (<i>step outline</i>)	52
Szkic scenariuszowy (<i>first draft screenplay, first draft</i>).....	54
Eksplikacja (<i>director's draft</i>)	54
Zarys scenariusza (<i>draft</i>)	55
Scenariusz właściwy (<i>final draft</i>)	57
Scenopis obrazkowy (scenorys) (<i>storyboard</i>).....	58
Scenopis (<i>final script, shooting script, finished script</i>)	59
Streszczenie (<i>synopsis, summary, abstract</i>)	60
SCENARIUSZ JAKO SYSTEM PRZYBLIŻEŃ	62
SCENARIUSZ JAKO MONTAŻ	64
TEMAT DLA SCENARZYSTY	67
Wolność tematu	67
Tyrania tematu.....	69
Chwytny temat	70
PRZESŁANIE, CZYLI ROZTERKI SCENARZYSTY	72
DOKUMENTACJA – FUNDAMENT SCENARIUSZA	77
BOHATER I RESZTA	80
AKCJA I FABUŁA	85
FABULARNE, AFABULARNE, NIEFABULARNE	90
MOC OBRAZOWANIA	96
SCENARIUSZ JAKO INFORMACJA	99
O czym mówi scenariusz filmowy?	99
Strzelba Czechowa	103
Poetyka scenariusza.....	104
Ekonomia detalu.....	106
Logika rozwoju.....	107
Horyzont informacyjny scenariusza.....	110

SCENARIUSZ JAKO INNOWACJA	113
SCENARIUSZ JAKO INSPIRACJA	125
SCENARIUSZ JAKO PROJEKT FILMU	127
Nieokreśloność i otwartość formy	128
Aksjologia scenariusza	131
SCENARIUSZ ORYGINALNY	136
SCENARIUSZ ADAPTOWANY	138
Literatura źródłem filmu	138
Kino lektur	139
Opcje	140
SCENARIUSZ JAKO INTERTEKST	143
PERSPEKTYWA METAFORYCZNO-SYMBOLICZNA	150
ASPEKT MITOGRAFICZNO-MITOLOGICZNY	154
O TAK ZWANYM „BRAKU SCENARIUSZY”	159
CZY REŻYSER MOŻE BYĆ SCENARZYSTĄ?	161
FILM DLA NIKOGO	166
SCENARIUSZ W KINIE GATUNKÓW	169
SCENARIUSZ JAKO TWÓR WIELOAUTORSKI	172
PISANIE ZESPOŁOWE	175
REWRITING, CZYLI PISANIE NA NOWO	177
DIALOGI	181
DRAMATURGIA SCENARIUSZA	187
Kino atrakcji	188
Rozwój scen i zdarzeń	189
Konflikt, napięcie, suspens	193
Sytuacja dramatyczna	199
W objęciach paradygmatu	201
KOMPOZYCJA SCENARIUSZA	206

SCENARIUSZ IMPROWIZOWANY	213
SCENARIUSZ W FILMIE DOKUMENTALNYM	216
SCENARIUSZ W ANIMACJI	221
SCENARIUSZ FILMU DLA MŁODEGO WIDZA	224
LEKTURA SCENARIUSZY	229
Jak czytać scenariusz filmowy?	229
Lektor scenariuszowy	232
Bez uprzedzeń	234
Scenariusze lektury.....	236
ATRAKCYJNOŚĆ SCENARIUSZA	241
Ile jest wart scenariusz filmowy?.....	241
Kryteria atrakcyjności	242
Użyteczność scenariusza	244
Projekt i prospekt	247
Inwencja i konwencja.....	248
ZAKOŃCZENIE	253
LITERATURA	255
ANEKS 1. Scenariusz oryginalny w kinie polskim	
– złota dwudziestka	260
ANEKS 2. Scenariusz adaptowany w kinie polskim	
– złota dwudziestka	262
ANEKS 3. Dwudziestu scenarzystów polskiej kinematografii	264
SCREENPLAY THEORY AND PRACTICE (Summary)	266

Podziękowania

Podziękowania za pomoc i wsparcie udzielone przy powstawaniu tej książki zechcą przyjąć następujące osoby:

Arkadiusz Bednarek
Jarosław Czembrowski
Magdalena Dąbrowska
Agatha Dominik
Maciej Drygas
Jacek Fuksiewicz
Robert Gliński
Cezary Harasimowicz
Wojciech Hoflik
Maryla Hopfinger
Mikołaj Jazdon
Maciej Karpiński
Izabela Kiszka-Hoflik
Jacek Kondracki
Anna Kosińska
Janusz Kosiński
Anna Krajewska
Mieczysław Kuźmicki
Artur Liebhart
Marcel Łoziński
Janusz Majewski
Katarzyna Mąka-Malatyńska
Marcin Malatyński
Mariusz Maleńczuk

Wojciech Marczewski
Agnieszka Odorowicz
Wojciech Otto
Krzysztof Rak
Antoni Sambor
Anna Sienkiewicz-Rogowska
Andrzej Szpulak
Tadeusz Szczepański
Adam Wyżyński
Michał J. Zabłocki
Janusz Zaorski
Ewa Zychowicz
Vita Želakieviciute

Wstęp

Czy można (się) nauczyć pisania scenariuszy?

Napisać scenariusz jest dość łatwo, napisać dobry scenariusz – bardzo trudno. Znakomity scenariusz – kiedy przyjrzeć mu się, z należną wnikliwością śledząc mistrzowską rękę autora i rozpoznając z uwagą wszystko to, co nadaje mu ową niezwykłą nośność i klasę – okazuje się dziełem sztuki powstałym za sprawą wyprowadzonego na wyżyny autorskich umiejętności kunsztu i warsztatu scenariopisarckiego. Nasuwa się w tym momencie pytanie: czy można (się) nauczyć sztuki pisania scenariuszy?

Książka, którą trzymasz w ręku, nie jest – i nie ma być – podręcznikiem-samouczkiem dla początkujących scenarzystów. Jak powszechnie wiadomo, absolutna większość książek dotyczących tematyki scenariusza i scenariopisarstwa powstała jako rodzaj mniej lub bardziej fachowej instrukcji dla niewtajemniczonych. W naszym przypadku sprawa ma się inaczej. Zasadniczy cel, jaki sobie wyznaczaliśmy, stanowi pogłębiona refleksja nad teorią i praktyką, albo jeszcze lepiej: teorią praktyki tworzenia scenariuszy.

Właśnie ich tworzenia, a nie pisania, bo – zdaniem autora – tworzenie scenariuszy bywa zajęciem frapującym i niezwykłym, gdy okazuje się przygodą poruszającą wyobraźnię. Co oznacza, iż w grę wchodzi działanie w końcu nieprzewidywalne. Tak jak dalece nieprzewidywalna – a przez to ekscytująca – bywa wszelka twórczość.

Stąd wypływa nasz ostrożny sceptycyzm w kwestii dawania piszącym nie tyle rozmaitych dobrych rad, ile uniwersalnych wzorców i recept, które sprawdzają się zawsze i wszędzie. Nie da się nauczyć pisania scenariusza niczym instrukcji obsługi czerpanej z podręczników. Można natomiast – i po stokroć warto – poszerzyć horyzont twórczości scenariopisarckiej, przez co osobista przygoda z nią związana nabiera głębszego wymiaru i sensu.

Status scenarzysty

Kim jest w Polsce scenarzysta? W świetle obowiązujących regulacji prawnych jest współtwórcą dzieła filmowego. Formalnie biorąc, to jedna z wielu profesji filmowych z pełnoprawną przynależnością do Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych ZAPA oraz Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Czy jednak polski scenarzysta uważa się (i uważany jest) za filmowca w pełnym znaczeniu? I dlaczego właśnie w jego przypadku chodzi tak bardzo o „pełne znaczenie”?

Od strony prawnej kwestia ta nie wywołuje najmniejszych wątpliwości. W świetle przepisów prawa autorskiego scenarzysta należy do grona kilku głównych, wymienianych *expressis verbis* – zarówno w odległej przeszłości, jak i w niedawno ustanowionym prawie – twórców dzieła filmowego. Można go zatem uznać za autora projektu filmu. Scenarzysta jest nim bez wątpienia, choć często zdarza się, że projekt scenariuszowy tworzy nie jedna, lecz kilka osób, a w takim przypadku każdej z nich przysługuje status i honor współautora.

Wśród wielu innych zawodów filmowych (reżysera, autora zdjęć, scenografa, kompozytora muzyki etc.) zawód scenarzysty charakteryzuje się określoną specyfiką. Jako projektant i współtwórca dzieła filmowego cieszy się w swojej pracy – jako jedyny w tym zespole i twórczym środowisku – swoistego rodzaju komfortem braku oporu wizualnej i audialnej materii, z którą muszą i będą się nieustannie zmagać pozostali realizatorzy. Płaci jednak za ten osobisty pisarski komfort określoną cenę. Inni twórcy, realizując jego/ich projekt, starają się go urzeczywistnić i wykonać najlepiej, jak potrafią. Nie zmienia to wszelako faktu, że i tak uczynią go w końcu przeinaczonym, przerobionym i niedokładnym (czytaj: w wielu miejscach nieadekwatnym do zamysłu projektanta). Scenariusz filmowy jest tekstem użytkowym (użytecznym w znaczeniu „utilitas”) i to inni, a nie sam autor, robią z niego w końcu użytek. Ów frustrujący każdego bez wyjątku scenarzystę „efekt obcości” jest w tej sytuacji czymś nieuniknionym i nieuchronnym. Nie da się go z dnia na dzień zmienić, lepiej więc milcząco przyjąć, że tak po prostu jest.

Projektant filmu

Dysponujemy dzisiaj w dziedzinie kinematografii ledwie garstką zawodowych scenarzystów. Profesję tę jako podstawowe (nie mówiąc już o jedynym) źródło swego utrzymania uprawia w Polsce bardzo niewiele osób. Czy zatem w ogóle istnieje w naszym kraju zawód scenarzysty? Jeśli nie zawód, to może bardziej systematycznie wykonywane zajęcie, jakim jest twórcze pisanie scenariuszy? Najważniejsze, iż sam świat filmowy – nie tylko ten w Polsce, ale w ogóle na świecie – raczej rzadko, a jeśli już, to niechętnie, myśli o scenarzystyce jako o kimś, kto w oczywisty i integralny sposób do tego świata „prawdziwych” filmowców przynależy, pełniąc w nim pierwszorzędnie istotną funkcję projektanta.

Nasuwa się w tym miejscu dość intrygujące kontrastowe porównanie między statusem architekta a statusem scenarzysty. Zaczniemy od tego, że w Polsce (i nie tylko w Polsce) architekci są od dawna grupą znakomicie zorganizowaną. Scenarzyści jeszcze nie. Stworzenie zinstytucjonalizowanej reprezentacji scenarzystów w postaci gildii zawodowej względnie stowarzyszenia twórczego (na podobieństwo Stowarzyszenia Montażystów Polskich) jest z wielu względów konieczne, chociażby dlatego, że stanowi niezbędny warunek podniesienia prestiżu tego zawodu.

Architektów i scenarzystów wiele dzieli, ale jedno łączy. Podobnie jak realizatorzy filmowi generalnie nie cenią twórczego udziału scenarzystów (chyba że sami nimi są), również budowniczowie i budowlańcy z reguły nie lubią i nie cenią pracy architektów. Prestiż zawodowy tych ostatnich trudno oczywiście porównywać ze scenarzystami. Rola jednych i drugich pozostaje jednak w oczach „prawdziwych fachowców” dwuznaczna i nie całkiem jasna. Zarówno dom (budynek, gmach), jak i film realnie buduje przecież i wytwarza ktoś inny niż architekt i scenarzysta.

Skąd bierze się owo niechętnie nastawienie? Przede wszystkim z deficytu elementarnej świadomości doniosłej roli, jaką odgrywa w filmie scenarzysta. A jest to rola wizjonera i projektanta. Dobry scenarzysta bywa w pełnym tego słowa znaczeniu filmowcem i jednocześnie artystą. „Jest sztuką – powiedział kilka stuleci temu Jona-

than Swift – widzenie rzeczy niewidzialnych”. Tymczasem niełatwo spotkać w środowisku filmowców kogoś, kto tak uważa i w taki sposób myśli o scenarzystyce. Najczęściej traktuje się go jak usłużnego dostawcę literackiego materiału, z którego nie on, lecz ktoś nieporównanie od niego ważniejszy (producent, reżyser, scenograf, twórca zdjęć, aktorzy) potrafi dopiero zrobić/wykreować/zrealizować/nakręcić właściwe dzieło.

Brakuje u nas wewnętrznego przekonania i poczucia, że bez dobrego scenariusza nigdy nie będzie dobrego filmu. Na cud w postaci obywatela się bez udziału scenarzysty „zupy z gwoźdźcia” w tej akurat dziedzinie twórczości nie ma co liczyć. Nie ma na to praktycznie żadnych realnych szans. Efektów pracy dobrego scenarzysty nie da się w żaden inny sposób zastąpić. Wyobraźnia twórcy/twórców scenariusza, jeśli została właściwie uruchomiona i wykorzystana, stanowi potężny kapitał każdej produkcji filmowej.

Czy jednak sama wyobraźnia wystarczy? W moim przekonaniu – nie. Istnieją cztery źródła zasilające energię scenariusza: osobiste doświadczenie autora, gruntowna dokumentacja, wyobraźnia i intuicja. Na pierwsze z nich składają się własne przeżycia i przemyślenia. Drugie wymaga od scenarzysty wielu żmudnych poszukiwań i dociekliwości w drążeniu tematu. Trzecie wyzwala imaginację. Czwartego z wymienionych źródeł nie podejmuję się opisać. Nie wiadomo na dobrą sprawę, co podsunęło autorom, by stworzyć kogoś takiego jak: tramp Charlie, Nosferatu, King Kong, królowa Krystyna, Ringo Kid, obywatel Kane, Struś Pędziwiatr, Sugar Kowalczyk, Guido Anselmi, Bolek i Lolek, Kevin Arnold, Django i inni.

Tak pojęte scenariopisarstwo okazuje się twórczością w pełnym tego słowa znaczeniu. Jej efektem staje się projekt filmu. Wizja producencka, podobnie jak reżyserska czy operatorska, jest urzeczywistnieniem oraz twórczym dopełnieniem wizji scenarzysty i niczym więcej. Aby powstało coś prawdziwie cennego, należy przenoszone na ekran dzieło scenariuszowe potraktować z najwyższą uwagą i wnikliwością, poświęcając mu maksimum, a nie minimum wysiłku. I oczekiwać od scenarzysty jak największego wysiłku w jego autorskich zmaganiach i trudach nad wizją przyszłego filmu.

Scenarzysta jest filmowcem w szczególny sposób. Pracuje w poście czoła dla przyszłego dzieła, ale z reguły (choć bywają rzadkie wyjątki) nie uczestniczy w jego realizacji. Mało tego, na planie zdjęciowym bywa zazwyczaj kimś obcym, zdarza się nawet, że wypraszonym z niego jako intruz. Owa „obcość” to poniekąd naturalny dla

specyfiki tego zawodu status kogoś, kto już „zrobił swoje”: projektanta wznoszonego obiektu, który na ogół nie uczestniczy w jego budowie – chyba że go o to poprosi producent lub reżyser. Obowiązkową lekturą filmową dla wszystkich – adresowaną zarówno do obecnych, jak i przyszłych scenarzystów – powinno stać się arcydzieło współczesnego kina, jakim jest nakręcona kilkanaście lat temu przez Spike’a Jonze’a *Adaptacja* (scenariusz Charliego Kaufmana na podstawie powieści Susan Orlean)¹.

Zostawmy na boku Amerykę i kino amerykańskie, a zajmijmy się bliżej obecną pozycją naszych scenarzystów. Na tle innych „konkretnych” zawodów filmowych (producent, reżyser, operator, scenograf, montażysta itp.) mają dziś status nie tylko outsidera, ale i pariasa. Nie są doceniani, nie są dostrzegani, nie są też z reguły odpowiednio (stosownie do wkładu twórczego) wynagradzani. Dowód, jaki można w tej kwestii przeprowadzić, jest prosty, acz nader wymowny. Spróbujmy wymienić tuzin nazwisk dzisiejszych scenarzystów filmowych pracujących na potrzeby rodzimej kinematografii. Kilka nazwisk nie powinno sprawić większego problemu. Po którymś zalegnie kłopotliwe milczenie. Nieznani, nieliczni, nierzucający się w oczy, niezapadający w pamięć, pozostający w cieniu, a może trafniej byłoby rzec – ukryci za kulisami „prawdziwej” twórczości filmowej zarezerwowanej dla innych.

Dochodzi do tego nieostrość widzenia istoty wysiłku scenarzysty. W obiegowym pojęciu nie zajmuje się on przecież niczym specjalnie poważnym, a jedynie wymyślaniem postaci, koncyptowaniem ekranowych zdarzeń i sytuacji oraz wyobrażaniem sobie scen, które jedna po drugiej spisuje z nadzieją, że pewnego dnia powstanie z tego właściwe dzieło, czyli film. Pozostawanie przez scenarzystę w cieniu sprawia, że nie widać też realnych dowodów jego wysiłku. „Największy talent ginie bez pracy” – mawiał przed stu laty Władysław Ślewiński. Nie tylko malarz, również scenarzysta jest kimś, kto przez wiele miesięcy musi ciężko pracować na swoje dzieło. A mimo to niezmiernie rzadko (bez porównania rzadziej niż na przykład autor dramatyczny) bywa doceniany jako twórca.

Dzisiaj w praktyce tak właśnie jest, ale wcale tak być nie musi. Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej przypada na tym polu kapi-

¹ Warto również sięgnąć do osobistych doświadczeń i anegdot na ten temat opowiedzianych przez Macieja Karpińskiego w zakończeniu książki: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa 2006, s. 395 i nast.

talne zadanie promotora. Korzyści z takiej promocji będą rozliczne, a skutki dla wartości – zarówno artystycznej, jak i rynkowej – naszych filmów ogromne. Im szybciej, tym lepiej. Warto zdać sobie sprawę, iż pośród różnych ważnych profesji filmowych – wszędzie tam, gdzie istnieje produkująca coś cennego profesjonalna kinematografia – scenariopisarstwo należy do funkcji o kluczowym znaczeniu.

Kim jest scenarzysta? Bez wdawania się w zbędne szczegóły zawod ten – w każdej z jego wielu postaci i możliwych wersji – można by określić przywołanym już wcześniej mianem projektanta filmu.

Do jego uprawiania potrzebna jest cecha rzadka i cenna, mianowicie twórcza wyobraźnia. Świadomie nie nazywam jej fantazją, bo wyraz ten, o znaczeniu bardzo zbliżonym, niemal synonimicznym wobec twórczej wyobraźni, mimo wszystko wprowadza do naszego dyskursu niepożądane konotacje. To właśnie dzięki – w znacznej mierze intuicyjnej, ale również popartej głęboką znajomością sztuki i kultury filmowej – twórczej wyobraźni scenarzysty w roli projektanta przyszłego filmu bywa w procesie jego powstania kimś absolutnie niezastąpionym.

Niestety, relatywnie ważna i eksponowana rola jednego z głównych współtwórców utworu filmowego, jaka – nie od dzisiaj przecież – przypada mu w udziale, jak dotąd nie znajduje u nas pełnego odzwierciedlenia w kwestii zawodowego szacunku, a co za tym idzie, również w systemie wynagradzania jego ciężkiej i odpowiedzialnej pracy.



Scenariusz i producent

Oprócz wskazanych powyżej istnieje także inne uzasadnienie niezbędności scenarzysty. Z punktu widzenia interesów zarówno producenta, jak i całej kinematografii scenariusz jest najmniej kosztownym i najbardziej ekonomicznym sposobem wykreowania optymalnie wartościowego projektu przyszłego filmu. Mimo to ciągle jeszcze niemała liczba słabych, niedopracowanych scenariuszy, które nie powinny były zyskać akceptacji, trafia do produkcji. Wina za ten błąd leży po stronie tej części producentów i decydentów, dla których liczy się samo wyprodukowanie filmu, a nie jego jakość.

Wiele utworów stanowi ledwie pierwszą wersję i szkicowy zarys właściwego scenariusza. Taki wadliwy produkt, pochopnie zaakceptowany przez nieorientowanego producenta, stanowi ledwie scenariuszową atrapę, która już na wstępie zasługuje na dyskwalifikację. Scenariuszem właściwym nazywamy tę jego finalnie wyklarowaną wersję, która stanowi docelowy efekt wieloetapowych prac nad projektem filmu. „Interpretatio cessat in claris” – głosi znana łacińska paremia prawnicza. Wykładnia kończy się wtedy, gdy osiąga się jasność. Podobną myśl zawiera druga z łacińskich sentencji: „Clara non sunt interpretanda”. Teksty klarowne nie wymagają wykładni. Oto (nigdy nieosiągalny, ale zawsze potrzebny) ideał ukończonego scenariusza.

Kto lekceważy scenariusz, lekceważy w konsekwencji dzieło ekranowe. Brak kreatywnie sprawowanej kontroli i puszczenie produkcji „na żywioł” nie jest – jak niektórzy sądzą – właściwą drogą do kina autorskiego, lecz kosztownym przejawem braku profesjonalizmu, z którym dawno temu uporały się z dobrym skutkiem kinematografie z prawdziwego zdarzenia. Dotyczy to wszelkich odmian twórczości filmowej, z etiudą studencką włącznie. Ktokolwiek zada sobie trud prześledzenia fenomenu *Dwóch ludzi z szafą* Romana Polańskiego (1958), w historii tego niezwykłego filmu odkryje wzorcowo przygotowane etapy poprzedzające jego realizację, w tym mistrzowsko pomyślane i opracowany scenorys².

² Zob. Marek Hendrykowski: „*Dwaj ludzie z szafą*”. *Dzieje pewnej etiudy*. Seria „Klasyka Kina/Classics of Cinema”. Poznań 2015.

Zły, niedopracowany scenariusz to projekt bezwartościowy nie tylko myślowo, ale i produkcyjnie, nad którym nie sposób efektywnie pracować w dalszych etapach realizacji dzieła. Niedomyślany, szkicowy pseudoscenariusz z reguły skutkuje powstaniem nieudanego – w najlepszym razie przeciętnego – filmu. Z tej, oczywistej skądinąd, prawidłowości wyciąga dzisiaj dla siebie prawidłowe wnioski bardzo niewielu naszych producentów. Nie jest ważne, by dany film koniecznie powstał. Naprawdę ważna pozostaje jedynie jego ostateczna jakość artystyczna i wartość społeczno-kulturowa, którą (zobacz rozdział zatytułowany „Lektura scenariuszy”) da się trafnie rozpoznać i odczytać już na etapie umiejętnej oceny i krytyki scenariusza.

W dziedzinie scenariusza i scenariopisarstwa tkwi ogromny potencjał kryjący w sobie wielkie rezerwy twórcze polskiej sztuki filmowej. Trzeba je tylko umieć odnaleźć i wydobyć na powierzchnię. Rola scenarzysty nie jest jednak dzisiaj u nas ani właściwie rozumiana, ani tym bardziej doceniana. Dobry, umiejętnie rozwinięty i właściwie rozpostarty scenariusz stanowi konieczny warunek powstania wartościowego filmu. Warto więc jego autora/autorów odpowiednio wysoko cenić i nagradzać.

Tam wszędzie, gdzie mamy do czynienia z profesjonalną kinematografią, scenarzysta należy do głównych współautorów dzieła filmowego. Jego niska pozycja w zespole stanowi przejaw amatorszczyzny, zaś wysoki status zawodowy – jeden z wyznaczników panującego w niej profesjonalizmu. Wydaje się, iż z roku na rok coraz więcej osób w polskim kinie ma świadomość rangi i znaczenia twórcy scenariusza. Jednak ani obecna pozycja, ani niskie honoraria otrzymywane za pracę absolutnie nie odzwierciedlają warsztatowych umiejętności ani tym bardziej wielomiesięcznego wysiłku i twórczego wkładu scenarzysty w film.

Podstawową wadą obecnej praktyki scenariuszowej, jeśli spojrzeć na nią od strony produkcji i właściwie pojętego interesu producenta, jest powierzchowność ocen i milcząca akceptacja dla bylejakości przedkładanych scenariuszy. Ich ewidentne słabości są zazwyczaj tłumaczone: doniosłą rangą podjętego tematu, deficytem produkcji w zakresie danego gatunku filmowego, nagłą aktualnością, rocznikowym zapotrzebowaniem, gonieniem pilnych terminów rozpoczęcia zdjęć, „obiektywnymi” trudnościami w jego opracowaniu itp. Podczas gdy naprawdę chodzi tu za każdym razem o kiepską jakość scenariusza, rzutującą w zasadniczy sposób na późniejszy wysoce niezadowolający poziom i miernej próby klasę gotowego filmu.

Jeśli, projektując realizację filmu, producent wymaga rozpisane-
go w najdrobniejszych szczegółach kosztorysu, dlaczego nie miałyby
wymagać odpowiednio rozwiniętego i atrakcyjnego w swym wielo-
postaciowym kształcie (mowa o kilku różnych formach) scenariusza
przyszłego filmu? Nie chodzi tutaj o żadne mało miarodajne próbki,
lecz o przemyślaną wizję filmu jako całości. Wykreowany w taki
sposób, pełnowartościowy scenariusz staje się ogromnym atutem
projektu. W praktyce jednak tego typu dojrzałe scenariusze są u nas
obecnie rzadkością.

Mamy do czynienia z niepojętym „kultem” *first draftu*. Pierwsza
wersja scenariusza jest najczęściej wersją ostatnią. Skutki widać jak
na dłoni. Klecone w pośpiechu, niewydarzone, nieumiejętnie skon-
struowane, pobieżne zarysy i szkice scenariuszowe prowadzą nieu-
chronnie do klęski. Najwyższy czas zmienić ten amatorski trend,
żądając w zamian dostarczenia pełnowartościowego produktu wy-
obraźni i talentu scenarzysty. Nadto często widać, że producenci, na
swoją własną ewidentną szkodę, nie wymagają od autora scenariu-
sza niczego ponad pierwszą szkicową wersję, która powinna dopiero
stać się wstępem do dalszych etapów pracy nad nim. Rewriting (zob.
rozdział poświęcony tej praktyce) ciągle traktowany jest u nas jako
fanaberia i niezrozumiała szykana wobec producenta i scenarzysty.
Całkiem inaczej wygląda to w innych kinematografiach o wyższym od
naszej poziomie warsztatowym.

Niska świadomość tego, czym jest (powinien być) scenariusz, jaka
jest jego rola w powstawaniu dobrego (czy tym bardziej wybitnego)
filmu i jak wiele różnych postaci gatunkowych może on w praktyce
scenariopisarskiej przybierać, skutkuje bądź pobieżnymi szkicami,
bądź też niestrawnym w lekturze zakalcem udającym scenariusz wła-
ściwy. Dobrze napisany scenariusz z kolei staje się nieocenioną pod-
stawą dla dalszych decyzji i konkretnych działań producenta. Taki
projekt pozwala mu uniknąć mnóstwa niedomyśleń, niemiłych nie-
spodzianek i wpadek.

Producent filmu, znacznie lepiej niż dotąd wynagradzając sce-
narzystę/scenarzystów, ma prawo wymagać nie tylko w pełni rozwi-
niętego scenariusza, ale także noweli filmowej, eksplikacji scenariu-
szowej, treatmentu, log line’u, skaletki, kolejnych draftów, libretta
i innych w rozmaity sposób użytecznych form scenariusza. W nich
bowiem przegląda się pod różnymi kątami przyszłe dzieło. Dzisiaj
form takich w ocenianych projektach niemal w ogóle się nie spoty-
ka, a o ich istnieniu i praktycznej przydatności w pracy nad projek-
tem w interesie filmu warto pamiętać.

Zawód: scenarzysta

O odmianach twórczości scenariuszowej

Wprawdzie nawet najznakomitszy scenariusz nie daje żadnej gwarancji, że powstanie z niego wybitny film, pewne jest jednak, że dobrze skonstruowany i napisany stanowi niezbędny warunek nakręcenia dobrego filmu. Pewnik ten od dziesiątków lat doskonale sprawdza się w praktyce twórczej kinematografii wszędzie tam, gdzie istnieje profesjonalny przemysł filmowy.

Powstawanie scenariusza to proces długotrwały i skomplikowany. Pisanie go jest rodzajem rzemiosła, które wymaga wielu różnych umiejętności. Pod względem sprawności profesjonalny scenarzysta przypomina króla lekkoatletów: dziesięcioboistę. Aby zostać wytrawnym scenarzystą, trzeba umieć bardzo wiele. Niektóre z niezbędnych przymiotów, na przykład gruntowna znajomość podjętego tematu czy umiejętność zajmującego opowiedzenia danej historii, są oczywiste (choć może nie do końca); inne pozostają głębiej ukryte.

Nie znaczy to jednak, że różnorodne talenty pisarza filmowego stanowią nieistotny dodatek do jego umiejętności opowiadania i posiadanej wiedzy na dany temat. Wprost przeciwnie. O znaczeniu każdego z nich najlepiej świadczy fakt, że producenci filmowi zwykli byli powierzać zadanie napisania scenariusza niekoniecznie jednemu scenarzyście, wychodząc z wielokrotnie potwierdzonego przez praktykę założenia, iż scenariopisarstwo – jak każdy inny zawód filmowy – wymaga współtwórczości. Inaczej rzecz ujmując: zespołowego podejścia i długotrwałej kooperacji (gry kooperacyjnej) między gronem wyspecjalizowanych autorów.

Scenariopisarstwo się zmienia

Zmienia się razem z filmem. Tylko laikowi zawód scenarzysty może się wydawać profesją raz na zawsze zdefiniowaną, jednolitą i niezmienną. W gruncie rzeczy zajęcie to kryje w sobie wiele róż-

nych odmian i warsztatowych specjalizacji. Nie ma jak dotąd w języku polskim syntetycznego opracowania, które stanowiłoby szerszy całościowy przegląd ról twórcy scenariusza – uwzględniający różnorodną paletę umiejętności i bogactwo wariantów scenarzysty piszącego dla potrzeb kina, telewizji i nowych mediów.

Potrzeba takiego opracowania wynika przede wszystkim z dynamiki przemian, jakim ulega obecnie na świecie zawód twórcy scenariuszy: już nie tylko filmowych czy telewizyjnych, ale także powstających z myślą o Internecie oraz grach elektronicznych. Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych i wielu innych krajach, także w Polsce sporo się ostatnimi czasy zmieniło.

Mówimy „scenarzystą”, nie mając pełnej świadomości specyfiki i funkcjonalnych przemian tego wielce złożonego zajęcia. A przecież nie jest ono tym samym, czym było wiek wcześniej za czasów prekursorów scenariopisarstwa: Alice Guy-Blaché, Anity Loos, Lucia D’Ambry czy Frances Marion. Nie jest również tym, czym kilkadziesiąt lat temu, gdy pisali: Cesare Zavattini, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Tadeusz Konwicki i Jerzy Stefan Stawiński, ani też tym, czym było jeszcze do niedawna. Profesja scenarzysty nieustannie ewoluowała i zmieniała się na przestrzeni dziejów kinematografii, ulegając różnym modyfikacjom i przekształceniom.

Obserwowane na przestrzeni dziesiątków lat dzieje scenariopisarstwa nie są wyłącznie historią pewnego wyspecjalizowanego zawodu, która sama się pisze i objaśnia. Rozpatrywane w szerszym kontekście, okazują się one organiczną cząstką o wiele większej i szerszej całości, stanowiąc bardzo ważny, choć mało dotąd rozpoznany i opisany, element systemu kultury filmowej i audiowizualnej.

Od scenarzysty wszystko się zaczyna; to właśnie on pierwszy wyobraża sobie i opowiada nieistniejącą całość: kreując autorski projekt przyszłego dzieła filmowego, konstruując i prezentując za pomocą słów (ale nie tylko słów, bo również serii rysunków) jego przyszły kształt.

Doniosłość tego elementu ma jednak w znacznej mierze charakter nieuchwytny, niezauważalny i niedostrzegalny dla widza – ukryty przed nim na zapleczu filmowej kuchni powstawania ruchomych obrazów. Wiadomo, że ktoś ów kapitalny scenariusz musiał napisać. Nie zmienia to jednak faktu, iż autor świetnych scenariuszy cieszy się renomą co najwyżej jedynie w swoim środowisku. Twórczej roli, jaką odegrał, zazwyczaj nie poświęca się uwagi. Szefem kuchni firmującym danie, które ją opuszcza, jest bowiem nie scena-

rzysta, choćby nawet spisał się w swej pracy najlepiej, lecz kto inny: zazwyczaj reżyser lub producent.

Nie ma jednego, niezmiennego wyobrażenia scenarzysty. Trudno też temu, co on tworzy i czym się zajmuje, przypisać odrębną, autonomiczną wartość literacką. Złożony obraz scenariopisarstwa jako istniejącej od ponad stulecia dziedziny twórczości filmowej studiowany i rekonstruowany przez badacza z uwzględnieniem rozmaitych inkarnacji, wariantów i przemian, różni się zasadniczo od pobieżnego poglądu, który ma na jego temat zwykły widz. Scenarzysta, nawet najlepiej piszący, nie pretenduje do literackiego Nobla. To fach i sztuka, a nie wzniosła twórczość pojmowana jako samostanna i pełnoprawna dziedzina sztuki.

W odróżnieniu od reżysera, producenta czy aktora scenarzysta nie bywa obiektem publicznego zainteresowania, jego osoba niemal nigdy nie podlega zjawisku celebrytyzacji. Pisze sam bądź z gronem pomocników. Poza środowiskiem samych twórców wydaje się rzeczą całkiem obojętną, czy autorem znakomitego scenariusza jest jeden człowiek, czy może pracowała nad nim grupa współautorów. Inaczej jest w praktyce twórczej. Tutaj zespół i gra zespołowa bardzo się przydaje. Przy tworzeniu scenariusza liczy się przede wszystkim wiązka różnych niezbędnych umiejętności, bowiem to one decydują w końcu o wartości gotowego projektu.

Cztery dekady temu wybitna amerykańska scenarzystka (*Wielki sen, Rio Bravo, Hatari!, El Dorado, Imperium kontratakuje* i in.) Leigh Brackett skonstruowała:

Wszystko polega na współpracy. Proces powstawania filmu jest działaniem zbiorowym. (...) Scenarzysta nie może robić tego, czego dokładnie chce, a co mógłby, gdyby pisał nowelę filmową. Kiedy piszę nowelę filmową, jestem Bogiem nad maszyną do pisania i nie ma pomiędzy nami nikogo. Ale kiedy piszę scenariusz, musi być kompromis, ponieważ istnieje mnóstwo elementów, które pozostają poza domeną pisarza.

Warto też przywołać kilka innych passusów z cytowanej wypowiedzi Leigh Brackett ukazujących jej osobiste doświadczenie i refleksję nad uprawianym zawodem:

Po prostu cieszy mnie ta praca. Oczywiście Hollywood bardzo się zmieniło od czasu, gdy zaczęłam pisać. Dzisiaj musisz wyrwać to, co możesz uzyskać. (...) Scenariopisarstwo jest dla mnie wciąż wyzwaniem. To coś bardziej technicznego niż twórczego. Musisz być bardzo dobrym hydraulikiem i umieć połączyć z sobą poszczególne elementy. (...) Pisanie

filmu jest jak budowanie muru z cegieł. Masz plan i masz cegielki. Czasem, powie ktoś: „myślę, że moglibyśmy wyjąć stąd ten kamień i przenieść go gdzie indziej. A skoro już przy tym jesteśmy, zrobmy ten blok na czerwono, a tamten na zielono”. Ty jednak musisz stale dbać, aby opowieść utrzymywała swój kształt, choć zmieniasz szczegóły. Zabrało mi wiele czasu, nim się w końcu nauczyłam, jak to robić. To było wyczerpujące. (obie cytowane wypowiedzi Leigh Brackett w wywiadzie z 1974 roku)

Ze słów znakomitej scenarzystki przebija zarówno – znane tysiącom scenarzystów – poczucie trudnego do udźwignięcia ciężaru osobistych kosztów uprawiania tego zawodu, jak i głębszy refleks świadomości, która sprawia, że profesjonalny autor scenariuszy musi pogodzić w swojej praktyce wiele różnych umiejętności. Spróbujmy pójść tym tropem, sięgając po drodze zarówno do bieżącej sytuacji, w której pracują współcześni scenarzyści w Polsce i na świecie, jak i do najdawniejszych początków scenariopisarstwa.

Pierwsi scenarzyści

Wobec znikomości zachowanych do naszych czasów źródeł historycznych niełatwo odpowiedzieć na pytanie, kiedy naprawdę zaczyna się historia zawodu scenarzysty. Pewne jest jednak, że jego najdawniejsze początki sięgają końca XIX i początku XX wieku. Jeśli nie pierwszym, to z pewnością jednym z pierwszych scenarzystów był Louis Lumière, który już w roku 1895 wpadł na pomysł zaadaptowania na kilkudziesięciosekundowy film fabularny pt. *Arroseur arrosé* historyjki rysunkowej Hermana Vogla o oblanym ogrodniku, która ukazała się w roku 1887 w albumie Księgarni Quantin.

W tamtych pionierskich czasach, na progu XX wieku scenariusz pozostawał przede wszystkim i niemal wyłącznie scenariuszem adaptowanym. Kilkanaście lat później czołowe wówczas kinematografie świata: francuska, amerykańska, niemiecka, rosyjska i włoska pracowały już na co dzień zarówno na oryginalnym, jak i adaptowanym materiale fabularnym stanowiącym podstawę utworu filmowego. Rósł popyt na dobre scenariusze. W pierwszej dekadzie XX wieku zajęcie scenarzysty zaczęło się z wolna emancypować spośród innych profesji filmowych: reżysera, operatora, scenografa.

Pojawiły się pierwsze znane historykom wczesnego kina nazwiska scenarzystek i scenarzystów pracujących dla filmu (Alice Guy-

-Blaché, Anita Loos, David Wark Griffith), a ich kreatywna rola w wytwórniach, takich jak Biograph, Gaumont czy Pathé rosła z roku na rok i stawała się coraz ważniejsza z punktu widzenia ambicji rywalizujących z sobą producentów oraz jakości konkretnych produkcji.

Na tym etapie rozwoju scenariopisarstwa europejskiego i amerykańskiego autor scenariusza (podobnie jak reżyser czy operator, a nawet aktor) pozostawał jeszcze kimś anonimowym. Renomowane nazwiska osób piszących dla kina pojawią dopiero w latach następnych (francuskie S.C.A.G.L., czyli Towarzystwo Kinematograficzne Autorów i Ludzi Pióra³), aby w kinematografii niemieckiej drugiej dekady XX wieku wykreować unikatowy w skali światowej fenomen tzw. „Autorenfilmu” (Hans Heinz Ewers, Carl Mayer, Hans Janowitz, Henrik Galeen i in.). Twórca scenariusza zajmuje w tej formule pierwszorzędnie eksponowaną pozycję w hierarchii ówczesnych profesji niezbędnych w przemyśle filmowym.

Tak czy inaczej, u początków formowania się zawodu scenarzysty filmowego był on indywidualnym autorem pomysłu i konstrukcji przyszłego filmu, który wykorzystuje zarówno własny, oryginalny, jak i cudzy (opowiadanie, powieść, sztuka teatralna etc.) materiał. Par excellence autorski charakter wkładu, jaki wnosi do filmu twórca scenariusza, przesądzał o jego bardzo wysokiej randze i nimbie autora w kinie niemieckim przed rokiem 1933. Model ów zapewnił scenarzystom uznanie i zawodowy prestiż trwający w niektórych systemach produkowania filmów na świecie do dzisiaj.

Spróbujmy w tym miejscu rozpisać zawód scenarzysty na partyturę, w której przewidziano udział różnych jego wariantów i specjalności. Na początek wypada zająć się najwcześniejszym stadium przyszłego filmu, czyli pomysłem.

Pomysłodawca (*inventor, concept designer*)

Pomysłodawcą filmu może stać się każdy. To kwestia osobistego natchnienia. Spiritus flat ubi vult. Koncept filmu, także w świetle obowiązującego dzisiaj w różnych krajach prawa autorskiego, sam w sobie nie jest jeszcze scenariuszem, a pomysłodawca żadną miarą

³ S.C.A.G.L. – Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres z siedzibą w Paryżu wyprodukowało od roku 1909 wiele ekranizacji utworów literackich, teatralnych i operowych.

nie może być uważany za pełnoprawnego scenarzystę. Nawet jeśli w bezsporny sposób udowodni swoje niewątpliwe pierwszeństwo, autorstwo pomysłu nie czyni z niego automatycznie autora scenariusza. Pomysł to jeszcze nie scenariusz, a scenariusz to nieporównanie więcej niż sam pomysł.

Nie zmienia to jednak faktu, iż bez dobrego pomysłu nie powstanie żaden dobry film. Dlatego w profesjonalnych kinematografiach skrzętnie odnotowuje się w napisach autorstwo pomysłu, na podstawie którego ktoś inny napisał właściwy scenariusz. Pomysłodawca jako inicjator przyszłego dzieła (ten, który pierwszy je pomyślał) jest kimś bezcennym, zaś podsunięty przez niego pomysł staje się niekiedy odkryciem filmowym na wagę złota.

Innowacyjny, nietuzinkowy pomysł na film pełni funkcję katalizatora: im bardziej oryginalny, tym większą reakcję uruchamia. Była już mowa o tym, że autor pomysłu – choćby najbardziej rewelacyjnego – nie może być uważany za scenarzystę. Pomysł taki bywa nie więcej niż zalążkiem idei, którą rozwinię dopiero w toku swej pracy scenarzysta. Będąca punktem wyjścia, inicjująca wszelkie dalsze działania idea pozwala sobie uzmysłowić fakt, iż powstanie scenariusza filmowego nie jest zdarzeniem jednokrotnym. Stoi za nim długotrwały proces żmudnej, dokonującej się etapami krystalizacji projektu.

Relacja między pomysłodawcą a scenarzystą przybiera różne postaci. Można by rzec, iż twórca bądź twórcy scenariusza pełnią funkcję adaptatorów wyjściowego pomysłu, o czym najlepiej przekonuje porównanie wyjściowej idei z efektem osiągniętym na ekranie. Dodajmy, iż pomysł na film nie jest tylko ulotną ideą i produktem anonimowej wyobraźni. Owo pierwsze wyobrażenie zawsze do kogoś autorsko należy. Zdarza się, że pomysł filmu przybiera formę pisemną, o wiele częściej jednak bywa po prostu komuś opowiedziany, stając się zarysem przyszłego widowiska. Ta ostatnia uwaga prowadzi nas wprost do kolejnego podrozdziału, w którym sięgniemy do historycznych źródeł scenariopisarstwa.

Gagman (*gagman*)

Pisarz? Literat? Komik? Pełen niewyczerpanej inwencji dostarczyciel zabawnych opowieści i gagów? To, co nazywamy prapoczątkami zawodu scenarzysty filmowego, było dość chaotyczne i nie

do końca jasne – a przede wszystkim pogmatwane socjokulturowo, dzieląc się na poważne zajęcie uprawiane przez pracujących dla wytwórni i koncernów filmowych zawodowych literatów ze znanym nazwiskiem oraz całkiem niepoważną i źle opłacaną robotę grona anonimowych wyrobników. Tak właśnie wyglądały rozdwojone początki zawodu scenarzysty: z jednej strony godziwie opłacani literaci pracujący dla profesjonalnie zorganizowanych wytwórni, z drugiej – anonimowi gagmani dostarczający postrzelonych fabulek i pomysłów na film.

Dzisiaj dość trudno to sobie wyobrazić, ale pierwszą na świecie „stajnię” filmowych scenarzystów zebrał na potrzeby własnej produkcji przedsiębiorczy szef wytwórni Keystone, Mack Sennett. Stanowili zespół. Nikt zresztą wtedy nie mówił o nich jako o scenarzytach. Pracujący w prymitywnych warunkach i marnie opłacani, ludzie ci byli niestrudzonymi dostawcami coraz to nowych i bardziej ekscentrycznych pomysłów na kręcone w błyskawicznym tempie burleski slapstickowe. Brali się „znikąd”, pracowali i tworzyli zespołowo, nie licząc na splendory, lecz na minimalne wynagrodzenie, które pozwoli im przeżyć do jutra.

Zwariowany charakter tej twórczości czerpał niewyczerpaną inwencję wprost z ich rozwichrzonych głów i dlatego nazywano ich *wild men*⁴. Nazwa wzięła się stąd, iż owi „dzicy ludzie” („postrzelency”) niestrudzenie obmyślali i wynajdywali dzikie, zwariowane historie. Zanim w poważnych wytwórniach zaczęto zamawiać sporządzone w formie pisemnej scenariusze, pracując dla Sennetta, codziennie rano przed wyruszeniem ekipy na plan mieli oni obowiązek wymyślić i opowiedzieć szaloną „dziką” historyjkę – nasyconą nieodpartą *vis comica*, a przy tym dużą dawką ekranowych emocji (wyraziści bohaterowie, konflikt, wątek miłosny, ekstremalne sytuacje, szaleńcza galopada, ucieczka, pościg i szczęśliwe zakończenie). Zaskakująca nieustannie widza inwencja burleski slapstickowej nie zmienia faktu, iż latami operowała ona wielokrotnie sprawdzoną matrycą poetyki tego gatunku. Matryca ta czyniła zadanie scenarzystów-postrzeleńców jednocześnie łatwym (posługiwanie się wielokrotnie sprawdzoną konstrukcją) i trudnym (wymyślanie coraz to nowych zwariowanych jej wariantów).

⁴ Zob. na ten temat kapitalny esej Jamesa Agee’ego: *Comedy’s Greatest Era*, „Life” 1949, 3 September. Przedruk w zbiorze: *Agee on Film*, vol. 1. New York 1958.

Adaptator (*adaptator*)

Jednym z podstawowych rozróżnień funkcjonujących przy charakterystyce każdego scenariusza jest podział na scenariusz oryginalny i adaptowany (będzie o nich jeszcze mowa w osobnych rozdziałach). Warto w tym miejscu zauważyć, iż w początkach kinematografii, przed rokiem 1914, gros scenariuszy filmowych stanowiły adaptacje. To one wyniosły z biegiem lat kino do rangi nowej, coraz bardziej pełnoprawnej sztuki, zapewniając jej uznanie ze strony publiczności i niezbędny prestiż artystyczny. Scenarzysta-adaptator czuł się kimś wtajemniczonym w arкана wielkiej literatury i teatru, przenosząc na ekran Dantego, Szekspira, Goethego, Hugo, Poe, Dumas, Dostojewskiego, Tolstoja, Zolę, Wedekinda, Orzeszkową i Sienkiewicza.

Kino nieme krok po kroku wdrapywało się na Parnas dzięki adaptacjom. Adaptowanie kojarzyło się nieodparcie ze sztuką. Jednak tętno prawdziwej sztuki filmowej, którą miała wkrótce pokochać publiczność, biło gdzie indziej. Rzeczy na swój sposób oryginalne zdarzały się w offowych dziedzinach twórczości powszechnie uważanych za niepoważne i nieartystyczne, zwłaszcza w burlesce slapstickowej. To nie wyjęte z w teatralnej naftaliny koturnowe produkcje Film d'Art, lecz z natury swej offowy slapstick, wspólnie z filmem sensacyjno-przygodowym i westernem, uczynił kino sztuką popularną, przyciągając do sal kinowych dziesiątki milionów ludzi na całym świecie.

Nie wolno przy tym zapominać, że slapstick, western i melodramat również wchłaniał i adaptował co się da. Od tamtego czasu upłynęło całe stulecie, a kino współczesne nadal uprawia adaptację jako podstawowy sposób pozyskiwania materiału na potrzeby produkcji filmowej we wszelkich uprawianych obecnie gatunkach. Tyle że czyni to inaczej niż dawniej. Adaptowanie stało się gałęzią przemysłu audiowizualnego: filmu, telewizji oraz nowych mediów. Adaptacje produkowane na wielki ekran są dzisiaj zaledwie jego częścią, ale częścią równie cenioną jak niegdyś.

Współcześnie wahadło scenariopisarstwa, kołyszące się między biegunem scenariusza oryginalnego a biegunem najszerzej pojętej adaptacji, wychyla się znów w stronę scenariuszy adaptowanych. Trend światowy po raz kolejny się zmienia. Parędziesiąt lat temu była moda i wielki popyt na scenariusze niebędące adaptacjami, oryginalne, poczęte w wyobraźni scenarzysty. Dzisiaj, odwrotnie,

prestż otacza – jeszcze do niedawna traktowaną jako coś wtórnego – adaptację. Estyma filmu poczętego z ducha literatury wyraźnie pobudza aspiracje producentów filmowych.

Scenarzysta-adaptator to w kinie profesja od dawna wysoko ceniąca, czego świadectwem jest między innymi utworzona w roku 1931 osobna kategoria Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany. Umiejętność twórczego zaadaptowania pierwowzoru jest jednym z najtrudniejszych kunsztów w zawodzie scenarzysty. Z biegiem lat kino wykształciło wielu wspaniałych adaptatorów (Henrik Galeen, Billy Wilder, Robert Riskin, Ben Hecht, Dorothy Parker, Julius i Philip Epsteinowie, Howard Koch, Sidney Howard, Alfred Hitchcock, w Polsce Tadeusz Konwicki). Za niezrównanych mistrzów nad mistrzami filmowej adaptacji literatury uchodzą Brytyjczycy: Harold Pinter, John Osborne, Ruth Praver Jhabwala, Christopher Hampton, William Boyd i David Hare.

Nowelista (*story outline writer, novel writer*)

Nowela filmowa jest literackim zaproszeniem do kina na film, który już został pomyślany, ale jeszcze nie powstał. Jej autor to zazwyczaj zawodowy literat, utalentowany prozaik, który nie chce trudzić się pisaniem właściwego scenariusza, choć samą nowelę pisze oczywiście z myślą o przyszłym filmie. W pracy swojej pozostaje pisarzem i bynajmniej nie zamierza opuścić gruntu literatury, na którym czuje się najlepiej. Formalnie rzecz biorąc, standardowa nowela filmowa nie jest scenariuszem, nie spełnia bowiem jego wielu podstawowych wymogów: nie operuje właściwymi mu środkami i formatem, nie dzieli się na sceny, często nie zawiera dialogów, z założenia kreśli tylko zarys opowiadanej historii, nie wypełniając jej nadmiernie szczegółami.

Wypada w tym miejscu postawić przewrotne pytanie: na cóż komu nowela filmowa? Może zamiast ją pisać, należałoby od razu usiąść do właściwego scenariusza? Nowele pisane z myślą o przeniesieniu na ekran (obojętne w tym momencie – wielki czy mały) nie należą przecież do sfery „czystej” literatury tak, jak należy do niej: poemat, sonet, opowiadanie czy powieść. Kapitalną zaletą noweli filmowej pozostaje co innego – to, iż w małej formie i niewielkich rozmiarach konstrukcji mieści w sobie ogromny potencjał wyobraźni z założenia służącej transpozycji na inne medium.

Mowa tu o wytworzonym za pomocą sztuki słowa potencjale kreacyjnym. Potencjale, którego nie ma – z natury rzeczy użytkowy – zwykły scenariusz. Nowela filmowa wyprzedza i poprzedza jego powstanie, zapraszając kino do współpracy. Utwory tego gatunku odróżnia od „zwykłej” noweli literackiej wysoki stopień świadomości filmowej autora połączony z respektowaniem podstawowych reguł tworzenia oraz odbioru dzieła filmowego. Co ważne, projekt filmu wyrażony w formie noweli operuje gamą literackich środków wyrazu, których wystrzega się scenariopisarz.

Nowelizacja scenariusza filmowego jest jego wielką siłą i jednocześnie źródłem słabości. Cytowana wyżej Leigh Brackett trafnie podkreśla absolutną, doprawdy „boską” wolność tworzenia, odczuwaną przez autora noweli filmowej, w przeciwieństwie do pisania scenariusza, który z natury rzeczy zawiera w sobie przeróżne konieczności i kompromisy. W tym sensie autor noweli filmowej współpracuje z kinematografią na własnych warunkach: ciesząc się wolnością tworzenia, dostarczając jej oryginalnego materiału, ale nie będąc zmuszonym pracować na warunkach, które dyktuje producent i reżyser biorący na warsztat daną nowelę. „Czarną robotę” wykonuje za niego twórca scenariusza w roli adaptatora cudzego utworu.

Scenarzysta-faktograf (*researcher*)

Wykonawców tego zawodu nazywa się różnie: wyszukiwaczami, faktografami, researcherami, kwerendarzami, dokumentatorami (w odróżnieniu od dokumentalistów, czyli realizatorów przekazów dokumentalnych). Podstawowym zadaniem researchera-dokumentatora jest wyszukiwanie materiałów źródłowych i zbudowanie bazy wiedzy na dany temat. Do zbudowania scenariusza przydać może się dosłownie wszystko. Wyszukiwacze, zatrudniani w pionie scenariuszowym, pełnią w nim funkcję pomocniczą. Z reguły nie piszą scenariuszy, choć pośrednio uczestniczą w ich powstawaniu, dostarczając niezbędnej wiedzy i wnosząc niezwykle cenny wkład nie tyle może w ich kształt, co w zawartość.

Formalnie rzecz biorąc, nawet najznakomitszym kwerendarzom, którzy często wnoszą nieoceniony, doniosły wkład w powstanie wartościowego scenariusza filmowego, nie przysługuje status współsce-

narzystów. Jako pracownicy pomocniczy z reguły nie są oni imiennie odnotowani w napisach filmu. Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, iż w grę wchodzi w tym przypadku osobna specjalność i profesja scenariuszowa mająca doniosłe znaczenie dla ostatecznej wartości zarówno samego projektu, jak i filmu.

Rola kwerendarza (scenarzysty-faktografa, researchera) polega na sporządzeniu możliwie najbardziej wnikliwej i nośnej dokumentacji mającego powstać scenariusza. Każdy temat filmowy potrzebuje mnóstwa szczegółowego materiału. Researcher wnosi do pracy nad scenariuszem rozległą erudycję, specjalistyczną wiedzę na dany temat i talent urodzonego tropiciela rzeczy, które mogą okazać się przydatne i wielorako inspirujące przy tworzeniu scenariusza. O doniosłości prac dokumentacyjnych świadczy fakt, iż w przypadku niektórych produkcji filmowych i telewizyjnych producenci zatrudniają w trakcie pracy nad scenariuszem nie jednego, a kilku dokumentatorów, aby wyposażyć projekt w maksimum cennych danych faktograficznych i uzyskać optymalnie nośny związek fikcji ekranowej z określoną rzeczywistością.

W przypadku filmu montażowego (*found footage film*) rola gruntownie przeprowadzonych, odkrywczych kwerend archiwalnych urasta do rangi podstawowego zadania, przed którym staje scenarzysta. W warunkach profesjonalnej produkcji filmowej przeznaczają się na te żmudne i czasochłonne poszukiwania bardzo znaczne środki, nie szczędząc wysiłków, aby odnaleźć i pozyskać dla danego filmu najatrakcyjniejsze, często całkiem nieznanne, materiały zdjęciowe. Gruntowna znajomość tych materiałów pozwala scenarzyście dokumentu montażowego (filmu z filmów) kreować wizje ekranowe o niezwykłej sile oddziaływania.

Opowiadacz (*storyteller*)

Scenarzysta-opowiadacz jest w zasadzie specjalnością bardzo bliską noweliście, ilekroć w pracy nad scenariuszem nie powstała wcześniej nowela filmowa, a przygotowywany projekt przyszłego filmu wymagał przedstawienia danej historii już nie w zarysie, jaki stanowi jej streszczenie, lecz w bardziej rozwiniętej formie narracyjnej. Chodzi o to, by wydobyć z danej historii optimum możliwości jej ekranowego wyrazu. Dzięki potencjałowi wyobraźni opowiadacza (patrz gagman) i jego umiejętności opowiadania zarys scenariusza

zyskuje niezbędną nośność narracyjną, która czyni go produktem atrakcyjnym w perspektywie dalszego opracowania. Istnieje jednak coś jeszcze...

W azjatyckiej kulturze filmowej okresu niemego wykształciła się kultura benszi. Jej istotę stanowi niezwykle wysoko ceniona umiejętność narracyjna polegająca na werbalnym i dźwiękowym uczestnictwie w pokazie filmowym kogoś, kto za pomocą sztuki słowa i sztuki aktorskiej tworzy na żywo pod ekranem sferę akustyczną oglądanego dzieła, wchodząc w rolę opowiadacza-scenarzysty. Zwłaszcza w Japonii kunszt benszi osiągnął poziom artystyczny i wykonawczy, który jak magnes przyciągał do sal kinowych miliony ludzi pozostających pod urokiem tego rodzaju pełnych inwencji indywidualnych prezentacji.

Fabularzysta (*plot designer*)

Pośród specjalności scenariuszowych fabularzysta jest tą, która zapewnia projektowi atrakcyjną konstrukcję ekranowych zdarzeń. W polu zainteresowania fabularzysty znajduje się przez cały czas relacja pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami, scenami, wątkami i motywami filmu a jego konstrukcją fabularną jako wielorako znaczącą całością. W scenariuszu pisanym jednoosobowo jego autor sam musi zadbać o rozmaite niuanse fabuły. W zespole scenarzystów liczy się umiejętna koordynacja pracy wielu osób, od której zależy na dalszą metę spójność ekranowego efektu. Zadanie to powierza się najbardziej doświadczonej osobie, czyli głównemu scenarzyście. Finalny efekt pracy zespołu ocenia jednak ktoś inny. Nieprzypadkowo ostatnią instancją zatwierdzającą gotowy scenariusz każdego z odcinków bywa wydawca (*screenplay editor*).

W profesjonalnie zorganizowanej produkcji telewizyjnej zasadę pracy stanowi szeroko rozumiana korelacja poczynań zespołu współautorów odpowiedzialnych za poszczególne elementy scenariusza. Wiadomo nie od dzisiaj, że pochopnie wskazany porządek rozwoju może z czasem zaprowadzić serial w ślepią uliczkę. Dlatego skupiony na bieżących odcinkach główny scenarzysta (*headwriter*) nie odczuwa zakłopotania ani wstydu, jeśli producent decyduje się zaangażować do pracy nad scenariuszem osobę, której celem jest stworzenie optymalnie nośnej fabuły.

W przypadku wieloodcinkowego serialu rola konstruktora-architekta fabuły zyskuje niepomiarne na znaczeniu. Rośnie też jego odpowiedzialność. W produkcjach serialowych podstawowym zadaniem fabularzysty jest wybiegające daleko naprzód panowanie nad poszczególnymi wątkami i postaciami tak, aby przedstawiana historia nie przeżywała co jakiś czas nieoczekiwanych perturbacji, natrafiając na niemożliwe później do usunięcia przeszkody oraz ewidentne błędy, które niechybnie wychwycą uważni widzowie.

Epizodysta (*episodist*)

Epizodysta jest zazwyczaj współscenarzystą dokooptowanym do zespołu ludzi piszących scenariusz po to, by równolegle zajął się stworzeniem i rozbudowaniem jakiegoś epizodu uznanego za niezbędny. Twórcy scenariuszowych epizodów uchodzą za specjalistów od danego ich rodzaju (na przykład od scen rodzajowych czy wątków romansowych). Chodzi o dopisanie do już istniejącej – bądź też nakreślonej w generalnych zarysach – opowieści scen bądź sekwencji (wątki retrospektywne i dzieje miłości Ricka i Ilsa dopisane przez Caseya Robinsona w *Casablance*), których w tej fazie rozwoju projektu jeszcze nie ma, a które powiedzą widzowi znacznie więcej o bohaterach i wzbogacą ich historię.

Dobrze pomyślany i napisany epizod nie tworzy całości. Wpływa jednak na nią, wnosząc istotną wartość do filmu jako złożonej wielowątkowej konstrukcji, na którą składa się szereg innych epizodów.

Dialogista (*dialogist*)

Twórca dialogów filmowych to mistrz jednej linijki, pojedynczego zdania, lotnego bon motu, zwięzłej frazy. Prefiguracją dzisiejszego dialogisty i jego odpowiednikiem w erze kina niemego był autor napisów międzyujęciowych. W latach dwudziestych sztuka ten ceniono tak wysoko, że w pierwszej edycji nagród hollywoodzkiej Akademii Filmowej (1929) przyznawanych za lata 1927–1928 istniała specjalna kategoria Oscara dla twórcy najlepszych napisów międzyujęciowych. Statuetkę otrzymał wówczas niezrównany mistrz takich werbalno-montażowych mikrokonstrukcji Joseph White Farnham.

Talent znajdowania optymalnie związłego i nośnego słowa, jakie pada z ekranu, jest rzadki, dany niewielu. Istnieją wybitni skądinąd scenarzyści, którzy nie potrafią i nie lubią pisać dialogów. Oprócz nich trafiają się także urodzeni dialogiści (Marek Hłasko, Jeremi Przybora, Sławomir Mrożek), dość konsekwentnie stroniący od pisania całych scenariuszy filmowych. Są jednak i tacy, jak: Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Ludwik Starski, Woody Allen czy Janusz Głowacki, którym nie sprawia wielkich trudności finezyjne godzenie jednego z drugim.

Dialogista wnosi do scenariusza i dzieła filmowego nieoszacowaną wartość w postaci pamiętnych fraz i powiedzonek. W niektórych gatunkach kina, do których należą przykładowo: farsa, komedia salonowa, *sophisticated comedy*, *sitcom*, komedia obyczajowa, dramat sądowy i szereg innych, dialogi wiodą prym. Błyskotliwie napisany dialog potrafi w scenariuszu i na ekranie zmienić bardzo wiele, odgrywając eksponowaną rolę przesądzającą o atrakcyjności danego utworu. Dialogi do tego typu filmów (*Sztuka życia*, *Kacza zupa*, *Ninotchka*, *Casablanka*, *Świadek oskarżenia*, *Pół żartem, pół serio* itp.) piszą najlepsi z najlepszych. Również polskie kino ma do odnotowania wiele kapitalnych kwestii, które wymyślili niegdyś autorzy dialogów⁵.

Dramaturg (*script dramatist*)

Funkcji dramaturga (*dramatist*) w procesie powstawania scenariusza nie należy mylić z literacko-teatralną funkcją dramatopisarza (*playwright*). Ten ostatni jest autorem sztuki teatralnej, ale nie współautorem scenariusza. Rola dramaturga jako scenarzysty pracującego na potrzeby kina polega w głównej mierze na skutecznym nakreśleniu i wydobyciu takich cech konstrukcji scenariusza (i przyszłego filmu), jak: linia dramaturgiczna, odpowiednia dynamika rozwoju dramatycznego akcji, węzłowe wydarzenia i nieoczekiwane zwroty, przebieg napięć, wyrazistość postaci i emocji, jakie one wywołują, budowa poszczególnych scen i epizodów, podział całości na akty (sekwencje), *suspens*, *katharsis* etc.

⁵ Zob. Marek Hendrykowski: *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*. Poznań 2013.

To właśnie dramaturg jako ekspert od technik dramatycznych potrafi, jeśli wcześniej nie uczynił tego scenarzysta, zadbać o emocjonalną stronę przeżyć przyszłego widza i zapanować nad amorficzną dotąd opowieścią, przekształcając scenariusz filmowy w precyzyjnie skomponowaną strukturę trzyaktową lub pięcioaktową. On także najlepiej nakreśli i zaprojektuje przebieg napięć, które mało nośną i nudną opowieść zamienia w pasjonujący dramat ekranowy.

Rysownik scen (*storyboard designer*)

Profesjonalny scenarzysta posługujący się w swojej pracy wyłącznie słowem raczej nie uzna rysownika scen za współscenarzystę. Niestłusznie, bo niezliczona liczba scenariuszy filmowych swój projektowy kształt uzyskuje właśnie w postaci sekwencji rysunkowej. W niektórych dziedzinach twórczości i produkcji filmowej, na przykład w filmie reklamowym czy animowanym, scenorys odgrywa podstawową rolę zarówno w procesie podejmowania decyzji, jak i w toku produkcji.

Scenorys obrazkowy, nazywany także z angielskiego *storyboardem*, można by określić jako scenopis wizualny. Pojęcia tego nie należy ograniczać wyłącznie do dziedziny animacji. Rysunki powstają również dla potrzeb innych odmian kina. Starannie opracowany scenorys stanowi ważny etap pracy koncepcyjnej nad przyszłym filmem, który polega na wykonaniu serii rysunków-kadrów będących szkicowym zwizualizowanym wyobrażeniem danej sceny, sytuacji ekranowej (tego, co będzie widać na ekranie) itp. Scenopis obrazkowy zawiera serię rozrysowanych kadrów (*visual scripting*) przedstawiających kwintesencję ujęcia. W pracy nad scenariuszem metodę taką stosowało wielu mistrzów kina, wśród nich między innymi: Siergiej Eisenstein, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Stanisław Różewicz, Andrzej Wajda i Roman Polański.

Specjalista od continuity (*continuity writer*)

W dziele filmowym istotna rola przypada ciągłości akcji (*continuity*). Chodzi o zespół właściwości konstrukcji montażowej utworu filmowego zapewniający: 1) narracyjną; 2) czasoprzestrzenną; 3) fabularną (resp. przyczynowo-skutkową); 4) stylistyczną; 5) estetyczną;

oraz 6) graficzno-rytmiczną logikę rozwoju poszczególnych wydarzeń, sytuacji ekranowych, ujęć i scen. Autorzy scenariuszy, pochłonięci rozwiązywaniem wielu innych skomplikowanych kwestii, często tracą z pola widzenia doniosłą rolę utrzymywania szeroko pojętej ciągłości akcji⁶. Tymczasem odpowiednio wykorzystana i zaaranżowana ciągłość montażu determinuje semantyczną spójność konstrukcji utworu filmowego i umożliwia w procesie odbioru uspojnającą interpretację powiązań pomiędzy poszczególnymi jego elementami.

Ciągłość czyni historię zwięzłą i nośną, wyznaczając poszczególnym scenom i ekranowym zdarzeniom takie, a nie inne, właściwe im miejsce. Również wówczas, gdy zostały one celowo opowiedziane i zmontowane w sposób epizodyczny: z nastawieniem na dramaturgiczno-estetyczny efekt nieciągłości akcji (scenariusz operujący kompozycją złożoną z sekwencji epizodów, np. *Nietolerancja*, *Obywatel Kane*, *Rashomon*, *Nashville* i in.).

Rola specjalisty od continuity wykracza zazwyczaj daleko poza kwestie samej ciągłości akcji. W praktyce staje się on analitykiem, autorem tak zwanego scenopisu technicznego, którego zadaniem jest wychwycić – na etapie scenariusza, przed sporządzeniem ostatecznej wersji – wszelkie niedoskonałości w zakresie ekonomii informacji w grze toczącej się między ekranowym światem a widzem. To ktoś, kto pierwszy montuje i rewiduje w swej wyobraźni konstrukcję przyszłego filmu w taki sposób, by w danym momencie dostarczała adresatowi dokładnie tyle informacji, ile niezbędnie trzeba, orientując go doskonale w ekranowym świecie.

Librecista (*libretto author*)

Librecista należy do rzadkich specjalności scenariuszowych kina. W terminologii fachowej funkcjonuje zwykle jedno ze znaczeń terminu „libretto filmowe”. Jest nim zwięzłe streszczenie filmu sporządzane w celach reklamowych, nieraz odbiegające od rzeczywistej

⁶ Zob. na ten temat: Roy Huss, Norman Silverstein: *Continuity*. W: *The Film Experience. Elements of Motion Picture Art*. New York–London 1968; David Bordwell, Kristin Thompson: *Continuity Editing* (podrozdział książki *Film Art. Introduction*, przekład polski pt. *Montaż ciągły* w książce *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. Bogna Rosińska, Kraków 2014) oraz Pat P. Miller: *Script Supervising and Film Continuity*. London 1990.

treści dzieła ekranowego na rzecz literacko opracowanej atrakcyjniejszej parafrazy, która ma zachęcić widza do obejrzenia danego filmu. Nie o takie znaczenie libretta jednak tutaj chodzi.

Dla potrzeb niniejszych rozważań librecistą nazwiemy autora bądź najczęściej współautora scenariusza, który stworzył projekt konstrukcji audiowizualnego dzieła filmowego operującego elementami ekspresji o charakterze musicalowym, operetkowym bądź operowym z udziałem muzyki, partii wokalnych, tanecznych, rewiiowych, śpiewu, melorecytacji itp. Doskonale widać to w filmach takich jak: *Kacza zupa*, *Świat się śmieje*, *Noc w operze*, *West Side Story*, *Parasolki z Cherbourg*, *Słodka Charity*, *Hello, Dolly!*, *Kabaret* czy *Hair*. Podstawowe zadanie librecisty stanowi finezyjna audiowizualna aranżacja i orkiestracja wspomnianego materiału w ramach szerszej całości. Librecista jest tym, dzięki któremu utwór filmowy zyskuje nowy twórczy wymiar umowności posłużenia się wspomnianymi elementami.

Doradca scenariuszowy (*script advisor*)

Doradcą scenariuszowym jest z reguły doświadczony scenarzysta z długim stażem zawodowym, którego producent filmu zatrudnia w charakterze eksperta pracującego w trakcie powstawania scenariusza nad miejscami wątpliwymi, kłopotliwymi i sprawiającymi szczególną trudność. Z tego względu nazywa się go niekiedy *script doctorem*. To on dostrzega w lot mielizny, wskazuje słabe miejsca i wątpliwe rozwiązania, a ponadto odkrywa niewykorzystane możliwości. Scenarzysta w tej roli nie jest nigdy głównym autorem scenariusza, a jedynie kimś, kto doradza innym, jak uczynić dany projekt możliwie najlepszym. Dlatego właśnie – dzięki swoim wnikliwym spostrzeżeniom, krytycznym uwagom i dojrzałym radom – wnosi niezmiernie doniosły wkład w ostateczną wersję scenariusza, która staje się podstawą realizacji filmu.

Praca doradcza nad rozwojem projektu scenariuszowego należy do zajęć skomplikowanych. Wymaga otwartości, intuicji i szczególnej empatii, bez której nie zostanie nawiązana twórcza współpraca. Doradca scenariuszowy, zwany również konsultantem scenariuszowym (*script consultant*), śledzi proces powstawania scenariusza, pełniąc w nim funkcję zewnętrznego eksperta, który dzięki swej gruntownej wiedzy i profesjonalnemu doświadczeniu pomaga auto-

rowi/autorom osiągnąć zamierzony cel. Konsultant zajmuje się w swojej pracy strukturą scenariusza, zwraca szczególną uwagę na tkwiący w nim potencjał, służąc radą w zakresie rozwiązań warsztatowych, między innymi sposobu opowiedzenia danej historii, rozwoju dramaturgicznego, kompozycji etc.

* * *

Zarówno w swojej historii, jak i w świetle dzisiejszej praktyki twórczej wieloistny świat scenariopisarstwa okazuje się o wiele bardziej złożony i bogaty, niż się potocznie sądzi. Istniejący w filmie i sztuce filmowej od blisko stu dwudziestu lat zawód scenarzysty nie był i nie jest czymś niezmiennym i stałym. Ulegał on na przestrzeni dziejów kina nieustannym przemianom funkcjonalnym. Przemiany, o których mowa, stanowiły ważną – choć rzadko zauważaną przez badaczy sztuki ruchomego obrazu – część ewolucji kultury filmowej i audiowizualnej.

W różnych krajach i poszczególnych kinematografiach istnieją ogromne różnice w sposobie uprawiania zawodu scenarzysty, różny bywa także jego prestiż i status. Dla jednych nie jest on autorem filmu, lecz tylko szeregowym dostawcą materiału literackiego: surowca, z którego dopiero powstanie „prawdziwy” utwór filmowy. Dla innych – staje się jednym z naczelných twórców dzieła filmowego, od którego wyobraźni, inwencji i wkładu pracy zależy bardzo wiele.

Celem tego rozdziału nie było sporządzenie wyczerpującej listy specjalności zawodowych związanych z profesją scenarzysty. Nieważne w końcu, ile ich w sumie jest. Liczy się co innego: funkcja, jaką specjalności te pełnią w praktyce twórczej. Prezentacja każdej z nich miała nas jedynie zbliżyć do kluczowej dla scenariopisarstwa problematyki kreacji zbiorowej – skądinąd doskonale przystającej do zespołowego charakteru twórczości filmowej.

Odmiany form scenariusza

Studium przedmiotu

Zacznijmy od kwestii podstawowej: dlaczego „odmiany”, a nie „gatunki scenariusza”? Ostatecznie postanowiłem zrezygnować z tego drugiego określenia, aby nie zaciemniać problematyki gatunku filmowego, bowiem ta odnosi się stricte do genologii kina⁷ i nie powinna być rozszerzana na – będące czymś zasadniczo innym, jako domena twórczości literackiej i paraliterackiej – formy i odmiany scenariusza.

Celem poniższego rozdziału jest zaprezentowanie zbioru kluczowych pojęć dotyczących scenariusza, co jest konieczne ze względu na permanentny i długotrwały chaos terminologiczny, z jakim mamy do czynienia w rodzimej praktyce scenariopisarskiej i filmowej. Nasza terminologia scenariuszowa okazuje się w praktyce uboga i bardzo daleka od precyzji. Nietrudno zauważyć, iż – mimo szeregu prób podejmowanych w ostatnich dwóch dekadach⁸ – 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, warunkująca sprawne i twórcze korzystanie przez autorów z rozmaitych odmian scenariusza.

W stronę diagnozy

Istnieje kilka powodów, dla których scenariusz nie jest mocną stroną polskiego kina współczesnego. Pierwszy z nich stanowi pod-

⁷ Marek Hendrykowski: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994; tenże: *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań 2001.

⁸ 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 i 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.

rzędny, dwuznaczny status scenariusza jako tworu z natury swej „gorszego”, polegający na zawieszeniu pomiędzy dwiema „prawdziwymi” sztukami, czyli literaturą i filmem⁹. W konsekwencji takiego dezawuującego wysiłek scenarzysty podejścia pisanie scenariuszy uchodzi u nas ciągle za działalność mało wartą i nietwórczą, która nie mieści się w pojęciu „prawdziwej” twórczości. Scenarzysta to nawet nie autor „całą gębą”, raczej wyrobnik, dostawca literackiego surowca.

Scenariusz rodzimy bywa traktowany bez szacunku, jako swego rodzaju zło konieczne. Po co trudzić się i przelewać projekt na papier, skoro 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 dyskusji pozostawiam kwestię, czy każdy polski reżyser „z natury rzeczy” potrafi napisać dobry scenariusz, obywając się bez udziału i pomocy zawodowego scenarzysty. W moim przekonaniu – najczęściej nie potrafi (choć pisze).

Powód drugi jest natury historycznej i wiąże się z pasmem negatywnych doświadczeń rodzimego środowiska filmowego. Nie sposób całkowicie pominąć zaszłości, jaką przez wiele lat stanowiło traktowanie scenariusza przez decydentów. Z jednej strony mamy – znaną w autorytarnym systemie zarządzania kinematografią jak zły szeląg – niszczącą praktykę niezliczonych poprawek oraz urzędowego kagańca nakładanego na projekt w postaci tak zwanego żelaznego scenopisu. Z drugiej zaś – nibyscenariusz 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 pozoracyjnego jako atrapy maskującej właściwe intencje autora¹⁰. Istnieje również odwrotna strona tego samego zjawiska, doskonale zilustrowana przez Stanisława Bareję w *Misiu* na przykła-

⁹ Vide Maciej Karpiński: *Między filmem i literaturą*. W tegoż: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego...*, s. 42 i nast.

¹⁰ Pisałem o tym szerzej, omawiając modelowy dla tego zjawiska przykład scenariusza autorstwa Janusza Głowackiego, Marka Piwowskiego, Andrzeja Barszczyńskiego i Jerzego Karaszewicza w książce *Rejs*. Seria „Klasyka Kina/Classics of Cinema”. Poznań 2005.

dzie „Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta”. Chodzi mianowicie o proceder kierowania do realizacji horrendalnych bubli scenariuszowych, których ideologiczna słusność 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 usługowych recenzentów.

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

Tak zwany film autorski zdobył sobie u nas niezasłużenie 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 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 z gruntu fałszywym mniemaniu i jednoczesnym braku odpowiednich kryteriów tudzież 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 nadal odstaje pod tym względem na niekorzyść 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 pomieszenie 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 swoje 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-Whorfa¹¹, na mocy której ubogi bądź też bogaty zasób pojęć danego języka staje się funkcją – analogicznie rozwiniętej i odzwierciedlonej w danym języku – praktyki życiowej. Okazuje się 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 kunsztem scena-

¹¹ Chodzi o tzw. prawo relatywizmu językowego – sformułowaną około roku 1936 przez dwóch amerykańskich lingwistów i antropologów kultury Sapira i Whorfa koncepcję, w myśl której używany język wpływa w mniejszym lub większym stopniu na sposób myślenia jego użytkowników. Zob. Edward Sapir: *Kultura, język, osobowość*. Warszawa 1978; oraz Benjamin Lee Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa 2002.

riopisania, która czyni rzecz wszechstronnie użyteczną i wymusza ruch pojęciowy wokół scenariusza i poszczególnych jego odmian.

Niski stopień świadomości 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. Czas sprawić, aby nie tylko same terminy, ale i określane takim czy innym mianem różnorodne formy scenariusza zaczęły na co dzień kursować 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. Ich zdaniem, sam scenariusz to niewiele. Liczy się dzieło. 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 Rondi¹².

Spora część naszych filmowców wykazuje na tym polu zaskakującą 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

¹² 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. Szerzej o tym zob. rozdział „Scenariusz jako twór wieloautorski”.

ostateczny – nie zamierza ani na jotę zmieniać i gotów jest bronić do upadłego przed jakąkolwiek „obcą” ingerencją niczym niepodległości.

Powiedzmy sobie wprost: dopóki nie zmienimy takiego podejścia, nasze scenariusze – wbrew dobremu, jeśli nie wręcz doskonałemu samopoczuciu ich autorów – pozostaną tworamı niewydarzonymi: prowizorycznymi, ułomnymi, kadłubowymi i w gruncie rzeczy nienadającymi się do realizacji. Nie przeszły one bowiem w fazie pracy nad nimi koniecznego testu krytycznej lektury osób trzecich, zmierzającej do wyeliminowania ich słabości, z jednej strony, i pełniejszego wydobycia zalet, jakie posiadają, 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. W gronie podmiotów zainteresowanych taką krytyczną lekturą scenariusza na pierwszym miejscu pojawia się osoba twórczego producenta, a tuż obok jego reżysera, pośrednio zaś i w dalszej perspektywie przyszłego widza.

Za tego rodzaju roboczym podejściem do scenariusza 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 wyraziсты i klarowny – finalny kształt ekranowy.

Scenariusz jest i zapewne na zawsze pozostanie dziełem autorskim. To sprawa przesądzona i prawnie usankcjonowana. Jako utwór z definicji swej profilmowy 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 drugą wojną światową, 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-scenarzyistów mówiący o tym, że wielokrotne przeróbki, poprawki i zmiany tylko psują i niszczą znakomity scenariusz. Zacznijmy od tego, że najpierw musi on być „znakomity”. W prze-

ciwnym 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.

Pomysł (*concept, high concept, idea*)

Pomysł, czyli rysująca się dopiero początkowa idea filmu, jest jak obietnica fascynującej podróży w nieznaną. Zdarzyć się może „po drodze” dosłownie wszystko. W pomysłu, jako wstępnym i z konieczności bardzo mglistym zarysie filmu, którego jeszcze nie ma, istniały i istnieją miliony – mniej lub bardziej atrakcyjnych – historii do opowiedzenia na ekranie. Rekin morderca grasujący w przybrzeżnych wodach miejscowości wczasowej to tylko wyjściowy pomysł, a nie gotowy scenariusz. Kto sięgnął po bestsellerową powieść Petera Benchleya, znając uprzednio film, poczuł się zaskoczony skalą ekranowej inwencji. Aby stał się on pamiętnym hitem kasowym (*Szczęki*, 1975), potrzeba było setek godzin pracy i talentu tandemu scenarzystów: Petera Benchleya i Carla Gottlieba, nie wspominając już o Stevenie Spielbergu i jego ekipie.

Rysuje się tutaj pewna, wcale nieoczywista, zależność między jednym a drugim. Sformułujmy ją następująco:

Nie ma dobrego scenariusza bez dobrego, nośnego pomysłu, ale pomysł – choćby najlepszy – to jeszcze nie scenariusz. Kino od ponad stulecia, czyli odkąd jako dziedzina sztuki zyskało eksponowaną funkcję kulturową, przejawia niezwykłą dynamikę własnej innowacyjności. Jego oszałamiające niekiedy dokonania miały i nadal mają

swój początek w zaskakującym, świeżym pomysłe. Sukcesy biorą się z odkrywczych pomysłów, które inicjowały powstanie danego filmu. W pomysłach tych tkwiła energia zmiany i nowości niezmiernie pociągająca dla widza.

Wniosek: należy z uwagą wsłuchiwać się i wczytywać w pomysły na film, bo mówią one niekiedy coś istotnego o potrzebach widowni. Nie należy jednak płacić za same pomysły dopóty, dopóki nie są one – istniejącym w przemyślanej i twórczo opracowanej formie – dziełem, a jedynie wstępną ideą czegoś, co może powstać. Dziełem takim natomiast jest (a w każdym razie powinien być) właściwy scenariusz filmowy. I za niego – pod oczywistym warunkiem, że jest to scenariusz naprawdę dobry – warto jego autora bądź autorów szczerze i sownie wynagradzać.

Powtórzmy raz jeszcze: pomysł, choćby najwspanialszy, to jeszcze nie scenariusz. W odniesieniu do kwestii scenariusza termin „pomysł”, oznacza ideę przyszłego filmu zawierającą najogólniejszy zarys wyjściowej koncepcji ekranowej opowieści. W rodzimym słowniku filmowym pomysł bywa również określanym mianem tematu. Przyjmujemy, że pomysł i temat w przyjętym wyżej znaczeniu są wyrazami bliskoznacznymi. Na tym etapie autor może jeszcze wiedzieć o swoim pomysle bardzo mało. Zebranie dokumentacji tematu, którym zamierza się bliżej zająć, jest przed nim. Sam pomysł to zaledwie załączek nienakręconego dzieła, który zostanie rozwinięty w 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, last but not least, wyrazista sylwetka i przemiana 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’a De Santisa (1952), którego pomysł wziął się z notatki prasowej wyczytanej w gazecie przez znakomitego scenarzystę Cesare Zavattiniego. Niewielka notka dziennikarska stanowiła jedynie punkt wyjścia. Warto dodać, iż w 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 anglosa-

skiej *idea sketch*. Często 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'u*. Pod tym terminem kryje się parozdaniowa mikroprezentacja tego, co zawiera i o czym jest dany projekt – przedstawiona w atrakcyjny i optymalnie skondensowany, lapidarny sposób, ujęta w telegraficznym skrócie.

Nowela filmowa (*story, story outline*)

Nowela filmowa nie jest scenariuszem sensu stricto, choć zawiera 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 zarysy konstrukcji: fabularnej, narracyjnej, gatunkowej, dramaturgicznej i kompozycyjnej.

Oczekiwania stawiane noweli filmowej pięknie wyraził przed laty gorący rzecznik tej formy scenariusza filmowego Siergiej Eisenstein, pisząc:

Nowela filmowa, w naszym rozumieniu, to w gruncie rzeczy pełne zachwyty opowiadanie przyszłego widza o filmie, który go poruszył. Zawiera ono materiał opracowany do tego stopnia i odznaczający się takim rytmem, aby jego siła wzruszania i zaciekawiania dawała przedsmak tego, co przeżywać będzie widz. Nie uznajemy żadnych ograniczeń, jeśli idzie o przełożenie tego materiału na język obrazów. Czasami czysto stylistyczne uszeregowanie słów w scenariuszu posiada dla nas większe znaczenie niż przyprawiający o mdłości protokółarny opis wyrazów twarzy protagonistów. (...) Scenarzysta ma prawo w pełni przedstawić twórcze pomysły w swym języku. Albowiem im w pełniejszy sposób wyrażony zostanie jego pomysł twórczy, tym bardziej doskonała będzie forma jego utworu. A zatem – bogatsza pod względem literackim¹³.

¹³ Siergiej Eisenstein: *Forma scenariusza*, przeł. Mieczysław Kumorek. W tegoż: *Wybór pism*. Warszawa 1959, s. 193.

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 uruchomieniem inwencji artystycznej piszącego, który na tym etapie pracy nad projektem przyszłego filmu eksploatuje zasoby swojej 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: „Pisząc, jestem zupełnie wolny, pełen nadziei, nieograniczony materia”.

Nowela filmowa stanowi najbardziej literacką z wszystkich postaci projektu scenariuszowego filmu. Rzec by można, iż literackość służy w niej wydobyciu optimum artystycznego potencjału opowiadanej historii. Na jej kartach 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, który postanowił napisać coś „dla filmu”.

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 wykształciła się z biegiem lat 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: Tadeusz Konwicki, 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 w Polsce cieszące się dużą poczytnością edycje scenariuszy najwybitniejszych autorów kina światowego: Ingmara Bergmana, Federica Felliniego, Michelangela Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego i in.

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 Zapolska, Prus, Irzykowski, Reymont czy Perzyński niejednokrotnie dostarczali filmowcom wartościowego materiału literackiego w postaci krótkich form nowelowych bądź dramatycznych, jakby pisanych z myślą o ich przeniesieniu na ekran.

Podobnie działo się w dawnym kinie francuskim czy niemieckim. W tym ostatnim idea tzw. „Autorenfilmu” (w ramach której w prestiżowej roli autora filmowego występował nie reżyser, lecz pisarz-scenarzysta: Carl Mayer, Hans Janowitz, Paul Wegener, Hanns Heinz Ewers, Henrik Galeen, Stellan Rye i in.) uruchomiła w latach 1914-1925 i dalej aż do 1933 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) zasilila na pewien czas wydziały scenariuszowe czołowych wytwórni Hollywood. Epizod ten w przypadku szeregu 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 Riski-

nem, Prestonem Sturgesem, Billym Wilderem, Nunnallym Johnsonem i Paddyem Chayefskym na czele.

Od lat czterdziestych w amerykańskiej kulturze scenariopisarstwa *story outline* funkcjonuje jako użytkowa forma scenariusza praktykowana w telewizji. Przyjęło się ją określać skrótowym mianem *storyline*. Nie jest to nowela filmowa sensu stricto. Termin ten oznacza w praktyce krótką formę narracyjną, w której zawiera się opowieść (historia opowiadana w filmie, także w filmie wieloczęściowym) pozbawiona dialogów. W standardach opracowań scenariuszowych powstających dla potrzeb telewizji figuruje zazwyczaj wymóg sporządzenia skrótowej wersji danej historii jako jej zarysu będącego dodatkową formą pomocniczą właściwego scenariusza. Cechą charakterystyczną tego subgatunku, oprócz braku dialogów, didaskaliów etc., jest maksymalna skrótowość i kondensacja opowiadania, którego zadaniem jest nakreślić bieg wydarzeń i generalną linię rozwoju opowieści. *Storyline* stanowi specyficzną postać streszczenia – formę użytkową, której nie należy mylić z nowelą filmową w funkcji scenariusza.

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 samostannego 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 wspomnianego odchodzenia od niej może być dużo 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 nowele filmowe. Przyszłość pokaże, czy tendencja ta będzie zanikać, czy też się umacniać.

Treatment

Samo określenie *treatment* oznacza sposób potraktowania tematu i wywodzi się z języka francuskiego (*traitement*). Treatment stanowi próbną, często fragmentaryczną, wersję scenariusza rozpiętą na poszczególne epizody i sceny. Niektóre z nich mogą zostać przedstawione w kształcie zaawansowanym, inne zaledwie szkicowo. Przyjęte jest, iż zazwyczaj pisze się go w czasie teraźniejszym. 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 nie powinien być przez żadną ze stron uczestniczących w procesie powstawania filmu traktowany jako kompletny scenariusz. Jest on zapisem opowieści filmowej szerszym niż pierwotny szkic pomysłu, ale mniej rozbudowanym niż nowela. Jego zasadniczą cechą stanowi próbne rozwinięcie kompozycyjne i dramaturgiczne opowieści do kształtu, który umożliwi producentowi podjęcie decyzji o zamówieniu właściwego scenariusza. W praktyce 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.

Skaletka (drabinka) (*step outline*)

Czym jest skaletka? Pod tym pojęciem rozumiemy zwartą, syntetyczną konstrukcję scenariusza zapisaną w formie schodków (stopni). Sam wyraz skaletka etymologicznie wywodzi się z włoskiego *scaletta* i oznacza schodki, drabinę, ale także plan, konspekt, zawierający w sobie zarys kompozycji. Rozpoznawalną na pierwszy rzut oka, charakterystyczną cechą skaletki jest jej „drabinowy” układ. W jego ramach każda z następujących po sobie sekwencji i kluczowych scen przyszłego filmu zostaje zapisana w lapidarnej

formie tytułu i niezbędnej prezentacji danego epizodu. Poszczególne zdarzenia figurują w skaletce z osobna, umieszczone w niej na zasadzie kolejnego szczebla ułożonej „drabinowo” opowieści.

Konstrukcja skaletki zawiera schemat sekwencji epizodów zapisanych jeden po drugim w porządku chronologicznym, w jakim mają one zostać ukazane na ekranie. Struktura drabinki stanowi układ napięć łączących biegun początku scenariusza i filmu z biegunem ich końca. Scała poszczególne elementy opowieści. Projektuje wyobrażenie tego, co nazywamy logiką rozwoju akcji, ustanawiając właściwy danej historii porządek. Jest tym, co niestrudzenie odtwarza, porządkuje i rekonstruuje w swym umyśle Hercules Poirot, a mianowicie odnalezionym rozwiązaniem i logicznym kluczem do kwestii takiego, a nie innego przebiegu zdarzeń.

W pracy nad rozwojem scenariusza drabinka scenariuszowa odgrywa zasadniczą rolę w co najmniej trzech podstawowych aspektach, newralgicznych dla udanej konstrukcji utworu filmowego. Pierwszym z nich 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. Wreszcie trzecim aspektem, nie mniej istotnym niż dwa pozostałe, jest stworzenie za pomocą drabinki scenariuszowej przejrzystego porządku następstw wszystkich epizodów decydujące o klarownej kompozycji całego filmu. Każdy następny epizod powinien wynikać z poprzedniego i zapowiadać kolejny. Drabinkę sporządza się właśnie po to, aby budowaną akcją uczynić logiczną i klarowną. Nieprzypadkowo Lew Hunter określa ją „strukturą struktury”, podkreślając wagę nieustannego dbania o kręgosłup opowieści.

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, zawiązanie opowieści, główny konflikt, kluczowe zdarzenia i perypetie bohatera, podział na akty, zwroty akcji, suspens, rozwój poszczególnych postaci, klimaks, kulminacja, zaskakujące zakończenie. Last but not least, drabinka scenariuszowa projektuje też ujęty w formie przejrzystego schematu układ kompozycyjny filmu.

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

Termin *draft* pochodzi z języka angielskiego i oznacza: szkic, projekt, zarys, studium przedmiotu, plan. W warunkach rozwiniętej, profesjonalnej produkcji filmowej szkic scenariuszowy, czyli *draft*, stanowi początkowe 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 (*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 z 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 w dalszych etapach pracy nad filmem. Stanowi również przejaw emergencji i twórczej synergii, kojarząc z sobą i koncentrując w jedno współautorską inwencję tych, od których wyobraźni tak wiele przy filmie zależy.

Zarys scenariusza (*draft*)

W profesjonalnie zorganizowanym systemie produkcji filmowej scenariusz bywa strukturą w procesie stawania się; przechodzi przez szereg faz pośrednich i podlega daleko idącym przekształceniom jako materiał przeznaczony do dalszej obróbki. Zabiegom o uzyskanie możliwie najlepszego kształtu projektu służy ciągle niedoceniany i lekceważony w polskim kinie, a wysoko rozwinięty zwłaszcza w amerykańskim przemyśle filmowym, proces *rewritingu* (zob. poświęcony *rewritingowi* osobny rozdział tej książki), czyli praktyka pisania na nowo i wielokrotnego opracowywania scenariusza przez różnych autorów z myślą o uzyskaniu optymalnie nośnej wersji projektu w fazie poprzedzającej sporządzenie pełnego scenariusza i scenopisu zdjęciowego.

Draft, czyli zarys scenariusza, to więcej niż szkic. Z każdym nowym draftem przyszły scenariusz właściwy coraz bardziej się wypełnia: dochodzą nowe szczegóły i nowe rozwiązania. 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 wynalezione, opracowane i 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, a w szczególnych przypadkach nawet więcej. Co ważne, w warunkach profesjonalnej produkcji fil-

mowej zdarza się i to nierzadko, iż na tym etapie rozwoju scenariusza współpracuje z sobą kilku autorów, mamy więc do czynienia z pracą zespołową i scenariuszem jako tworem zbiorowym. Jest tutaj miejsce i dla dramaturga, i dla kogoś wyspecjalizowanego w opracowaniu właściwego toku akcji (tzw. *continuity*), dla epizodysty, którego zadaniem jest rozwinąć pojedynczy motyw bądź też dodać niezbędny epizod etc., dla scenarzysty opracowującego akcję, która rozgrywa się w drugim planie, i wreszcie dla dialogisty.

W tym stadium prac nad projektem scenariuszowym dzieje się najwięcej 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, które zmierzają do wydobycia optimum wartości końcowego efektu. Niezmiernie wiele zależy też od tego, czy poszczególni autorzy draftów potrafią z sobą współpracować, umieją podzielić się zadaniami i zjednoczyć indywidualne wysiłki w imię nadrzędnego celu oraz czy potencjał twórczy oraz indywidualna inwencja każdego z nich zostaną właściwie wykorzystane 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 i rozmaitych scenariopisarskich umiejętności. Któż jednak zaręczy, że nie byłby on bardziej pomyślny, gdyby – jak w przypadku *Osiem i pół* – popracowała nad nim wspólnie grupa znakomitych 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, Lucy Scher i in.). Gruntowna znajomość rzeczy i profesjonalne doświadczenie, jakim dysponuje osoba pełniąca taką funkcję, bywają w pracy nad scenariuszem bezcenne. Związana z leczeniem scenariuszy przenikliwość, umiejętność wydobycia istoty rzeczy i krytyczne oko, jakie znamionuje wytrawnego lektora z bogatym doświadczeniem warsztatowym, pozwala bowiem gruntownie prześwietlić to, co do tej pory zostało osiągnięte, oddzielić rozwiązania cenne od złych, a w konsekwencji ustawić projekt przyszłego filmu we właściwym kierunku.

W nieporównanie mniejszej skali i w innej fazie pracy udoskonalaniem projektu scenariuszowego zajmuje się także specjalista od ciągłości (*continuity writer*). Jego podstawowym zadaniem jest dbałość o strukturę przebiegu każdego z planowanych przejść montażowych między jedną sceną a drugą i z ujęcia na ujęcie, a wraz z tym o właściwą (to znaczy 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*. Scenopis techniczny stanowi cenną wskazówkę dla scenarzysty przed napisaniem właściwego scenariusza.

Nie istnieje jakaś z góry określona liczba draftów, które muszą zostać sporządzone, aby pożądaný kształt danego projektu scenariuszowego w pełni się wykrystalizował. Prace nad nim powinny być prowadzone tak długo, jak długo istnieje potrzeba i konieczność wprowadzania kolejnych zmian i udoskonaień. Rozumieją tę potrzebę wszyscy kreatywni producenci filmowi, dla których praca nad scenariuszem stanowi niezbędny element procesu twórczego. „Wkładamy za mało czasu, wysiłku i pracy w kolejne drafty, czyli w dążenie do doskonałości” – powiada Ewa Puszczynska (producentka „Idy” Pawła Pawlikowskiego)¹⁴.

Scenariusz właściwy (*final draft*)

Scenariusz właściwy, zwany też pełnym, jest docelową formą pracy nad scenariuszem. Zawiera ona 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 z wszystkich wersję literackiej postaci projektu przyszłego filmu.

Ukończony nie oznacza jednak gotowy. Należy dobitnie podkreślić, iż sporządzenie *final draftu* oznacza tylko przejście przez

¹⁴ Ewa Puszczynska: Wypowiedź podczas rozmowy inauguracyjnej festiwal Script Fiesta w Warszawie, 4 kwietnia 2016.

kolejną fazę procesu rozwijania projektu filmu i doprowadzenie całości prac nad danym scenariuszem do zintegrowanego i koherentnego kształtu. W momencie postawienia przez autora ostatniej kropki scenariusz właściwy zostaje wprawdzie 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, korekty, 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 (scenorys) (*storyboard*)

Scenopis obrazkowy, zwany również scenorysem (*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, lecz od bardzo dawna (co najmniej od lat dwudziestych XX wieku) – 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 dzieł kina dawno temu odkryli, że już jeden z najśłynniejszych filmów Lumière'owskich, *Polany polewacz* (*L'arroseur arrosé*, 1897), był adaptacją protokomiksu – historyjki obrazkowej o psotnym chłopaku autorstwa Hermana Vogla, opublikowanej dekadę wcześniej, 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 zaakcentować długi, bo trzyletni okres przygotowań i zbierania dokumentacji, który poprzedził stworzenie obu tych dzieł.

Scenopis

(final script, shooting script, finished script)

Scenopis, u nas zwany także scenariuszem reżyserskim, jest roboczym wariantem scenariusza zaadaptowanego i opracowanego do zdjęć filmowych. Im bardziej pisarsko natchniony 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 najprostszej postaci zawiera on: listę ponumerowanych ujęć, przebieg akcji, kwestie postaci, wskazówki techniczne oraz wszelkie instrukcje dotyczące sposobu realizacji. W praktyce powszechnie występującej zarówno w kinematografii polskiej, jak i światowej zazwyczaj sporządza go duet reżyser-operator¹⁵, niekiedy przy fachowym udziale doradczym scenografa, kierownika produkcji i in.

Nieodzownym warunkiem powstania dobrego scenopisu jest uprzednio przeprowadzona szczegółowa dokumentacja realizacyjna (nie należy jej mylić z wcześniejszą dokumentacją tematu filmu). 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 przedsta-

¹⁵ Zob. przykładowo Janusz Morgenstern, Jan Laskowski: *Scenopis filmu „Do widzenia, do jutra”*. Wstęp i opracowanie naukowe Marek Hendrykowski. Poznań 2013.

wiony 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 rozwiniętej postaci (jeśli za przykład weźmiemy pełnometrażową fabułę) scenopis zdjęciowy liczy wiele stron. Gotowy scenopis (w terminologii niemieckiej zwany *Drehbuchem*, czyli „książką do kręcenia”) zawiera ułożoną w porządku chronologii zdarzeń na ekranie listę 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 wędrowkę po omacku i bez mapy. Z reguły skutkuje ogromnymi stratami i wieloma nieprzewidywanymi 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.

Dostosowany umiejętnie do celów realizacji scenopis jest w procesie twórczym paszportem umożliwiającym przekroczenie granicy między stadiem przedprodukcyjnym a fazą produkcyjną filmu.

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 producent lub wytwórnia wyraża wstępne zainteresowanie przedłożonym projektem. Streszczenie takie powstaje często po napisaniu scenariusza, a na-

wet po nakręceniu filmu. Zazwyczaj stanowi liczącą zaledwie parę stron, specyficzną odmianę maksymalnie skondensowanego scenariusza post factum. W schematycznej i rutynowej postaci sprowadza się do prezentacji fabuły danej opowieści. Bywa jednak, że w streszczeniu chodzi o coś więcej niż tylko o sam zapis rozwoju struktury fabularnej. Wówczas staje się ono 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. Rzecz 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 sporządzone 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 filmowego repertuaru kinowego, telewizyjnego i płytowego, publikowanych na łamach prasy i na portalach internetowych.

Scenariusz jako system przybliżeń

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, odpowiada 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) utworu filmowego (wówczas w grę wchodzi szersze znaczenie tego pojęcia); oraz 2) scenariusza (znaczenie węższe).

Rzecz w tym, że we wskazanym wyżej 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 po raz kolejny, 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 używaliśmy terminu *development* 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 lejtymotyw przewijała się jednak teza, w myśl której każda z odmian funkcjonalnych scenariusza i poszczególny jej twórca wnosi – na miarę własnych możliwości i talentu – wartość dodaną do rozwoju danego projektu.

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, nie wynika z dodawania do siebie oddzielnych wysiłków, lecz bywa pochodną wzajemnej inspiracji i rezultatem twórczej synergii. Ostateczny 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 zaangażowana w projekt scenariuszowy z osobna.

Scenariusz jako 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. Czyż nie dlatego montażyści, natrafiając w trakcie swej pracy na komplikacje i miejsca niejasne, lubią zajrzeć do scenariusza? 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 z sobą kojarzyć następujące po sobie odmiany scenariusza i kolejne fazy montowania dzieła filmowego.

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że scenarzysta jest pierwszym montażystą projektowanego przez siebie filmu. To on pierwszy ogarnia całość, konstruuje ją i wypełnia, wyznaczając miejsce jej poszczególnym elementom.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 przebiegającego spiralnie, cyklicznego powrotu, a mianowicie: z wielokrotnym przepracowywaniem i opracowywaniem („przemontowywaniem”) od nowa tego, co zostało wcześniej osiągnięte.

Właściwa sztuce filmowej z prawdziwego zdarzenia specyfika pracy nad dziełem polega na kolejnych powrotach do faz wcześniejszych. W tym sensie pierwszy montaż materiału, czyli tak zwana „układka” (*assembly*) przywodzi na myśl szkic scenariuszowy, kolejne warianty montażowe można przyrównać do serii draftów, zaś zmontowany na gotowo film jest niczym innym, jak *final draftem*. Zwiastun filmu (*forszpan, trailer, teaser*) 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 postprodukcyjnego scenopisu ukończonego dzieła. Jak widać, analogia między tworzeniem scenariusza a montażem sprawdza się całkiem nieźle.

W kontekście powyższych obserwacji nie do końca prawdziwe wydaje się twierdzenie Ester Krumbachovej, która mówi, iż „czytając scenariusz, trudno właściwie odgadnąć, co będzie na ekranie”. Dogłębnie przemyślany i dobrze napisany scenariusz jest strukturą permanentnie obecną i dającą o sobie znać 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 w dalszych etapach realizacji pozostaje scenopis zdjęciowy, którego istotnym wyróżnikiem okazuje się z kolei precyzyjnie zaprojektowana struktura montażowa przyszłego filmu. Nieprzypadkowo dobry montażysta – mając do dyspozycji profesjonalnie opracowany scenopis – potrafi na jego podstawie zmontować dzieło praktycznie bez obecności reżysera przy stole montażowym.

* * *

Ustalenia i uwagi zawarte w niniejszym rozdziale nie wynikają bynajmniej z terminologicznej pedanterii. 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 jego powstawania. Proces pracy nad jego finalną wersją, która w warunkach profesjonalnej kinematografii i produkcji filmowej – zanim osiągnie stadium w pełni dojrzałego, pod każdym względem nadającego się do realizacji projektu – przechodzi wiele różnych przekształceń, zmian, faz obróbki, etapów przetwarzania itd.

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 zawczasu o – profesjonalnie opracowany i gruntownie przemyślany, starannie zaprojektowany w każdym szczególe – projekt przyszłego dzieła filmowego. Pro-

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

W rozważaniach na temat odmian gatunkowych scenariusza świadomie pominięto kilka ważnych kwestii ściśle związanych ze scenariopisarstwem. Kwestiami tymi są: scenariusz adaptowany, scenariusz filmu dokumentalnego, scenariusz filmu animowanego, dramaturgia oraz dialogi. Ze względu na specyfikę i złożony charakter tych aspektów twórczości scenariopisarskiej zostały one przedstawione w dalszej kolejności i w oddzielnych rozdziałach tej książki.

Temat dla scenarzysty

Wolność tematu

Scenarzysta szuka tematu – temat szuka scenarzysty. To stan inicjalny, jedyny w swoim rodzaju, poprzedzający moment stworzenia świata. Wszystko się w nim odzywa, daje o sobie znać i może wziąć udział. Jeszcze nie wiadomo ani co z tego wyniknie, jak się rozpocznie i jak się zakończy, ani też jaki przybierze kształt. Teoria chaosu, przypadek, konieczność. To ostatnie, czyli wewnętrzna konieczność, odgrywa w przypadku scenariopisarstwa niebagatelną rolę. Historia kina i sztuki filmowej uczy, iż wielokrotnie zdarzało się, że twórcza „konieczność” jako motyw działania autora scenariusza osiągała postać bliską obsesji, przynosząc w końcu fenomenalny rezultat ekranowy.

Tematy filmowe są odwieczne. Kino korzysta z nich i porusza je nieustannie, od kiedy istnieje. Podlegają zjawisku reinkarnacji. Każda z epok kina, każda z poszczególnych jego synchronii rozwojowych ma w tym swój udział i własną pulę tematów – wraz z widmem tych, które uchodzą za nieatrakcyjne i zbędne w danym „tu i teraz”. Pojawiają się więc w kinie i krążą w nieustannym recyklingu: ponownie odkrywane i swoiście przetwarzane. Należą tyleż do rzeczywistości, ile do kultury: artystycznej, popularnej, literackiej, teatralnej, filmowej, audiowizualnej, symbolicznej, uniwersalnej etc.

Temat sam w sobie nie stanowi czegoś samoistnego ani samowystarczalnego. Aby odegrał na ekranie wyznaczoną mu przez scenarzystę doniosłą rolę, musi koniecznie zostać przetworzony w historię. Nie musi to być coś absolutnie nowego. Tematem powszechnie znanym w milionach powtórzeń jest „boy-meets-girl” – to przecież kalka z kalek, odwieczny, ciągle poruszany temat, remat i schemat kina. Nie ma znaczenia, że historie spod znaku „chłopak-spotyka-dziewczynę” opowiadane były tyle razy. Liczy się odkrywcze przetworzenie. Każdy scenariusz łączy się z podjęciem i opracowaniem danego tematu na nowo. W tym sensie jest on odkryciem i opisaniem nowego, nieznanego świata.

Każdy ambitny scenarzysta pragnie stworzyć coś prawdziwie oryginalnego i wkrótce odkrywa, że zamierzona oryginalność jest osiągalna jedynie do pewnego stopnia, wymagając od niego wielu kompromisów. Nie chodzi o technikę pisarską, lecz o meritum. Projekt ekranowego uniwersum, które powołuje do istnienia, zawiera makrokosmos w kropli wody zaklęty w opowieści. Ale scenariusz nie jest namiastką życia. Życie bywa nieuporządkowane, nieprzewidywalne i irracjonalne, scenariusz musi być uporządkowany, przewidywalny i racjonalny. Nawet, a może zwłaszcza wtedy, kiedy jego przemyślna intryga i sposób przedstawienia usiłuje oddać holistyczny aspekt rozwoju rzeczywistości.

Dla scenarzysty jako (s)twórcy i sprawcy całego zamieszania podjęcie tematu oznacza obietnicę nieistniejącego dzieła, początek pracy i wyzwanie twórcze, któremu w dalszych fazach pracy trzeba na miarę własnych umiejętności podołać i sprostać. A z tym bywa bardzo różnie. Zdarzają się więc scenariusze, z których tematu wyciśnięto optimum ukrytych w nim możliwości, a oprócz fortunnych i spełnionych bywają też takie, w których ciekawy temat, na pierwszy rzut oka stwarzający określone szanse na dobry film, został niemiłosiernie zmarnowany.

Jeśli producent, który rzecz zamówił, dostrzeża owo ryzyko, może w porę zapobiec nieszczęściu, odrzucając nieudany draft, zamawiając nową wersję i odkrywając właściwy potencjał scenariusza na drodze rewingu. Nie ma tutaj jednej uniwersalnej recepty ani drogi postępowania, ani żadnej pewności, że w końcu uda się otrzymać coś zadowalającego i nadającego do realizacji. Bądź co bądź, w każdym przypadku w grę wchodzi projekt scenariuszowy stanowiący jedyny w swoim rodzaju prototyp. Ryzyko niepowodzenia z tym związane wpisane jest w każdy z nich.

Warto może zaproponować krótki przegląd strategii scenariuszowych w kontekście zarówno wyboru samej tematyki, jak i sposobu jej poruszenia. Tematy scenariuszowe, stwierdzam to na podstawie wieloletniej praktyki w roli eksperta, dzielą się na następujące kategorie:

- odkrywcze,
- prowokacyjne,
- atrakcyjne,
- słuszne.

Jest jeszcze jedna kategoria: tematów (i produkcji) całkiem niepotrzebnych, ale tymi nie będziemy się tutaj zajmować, skoro są one

kinematografii po prostu zbędne. Najliczniejszą grupę obiegowych tematów filmowych, z jakimi zgłaszają się projektodawcy, stanowi bez wątpienia grupa ostatnia, czyli tematy słuszne. Po prostu w powszechnym mniemaniu coś jako temat nadaje się na film: dokumentalny, aktorski, animowany etc. Co więcej, owo „coś” wydaje się odpowiednie pod określony gatunek filmu. Mamy wówczas do czynienia z wyraźnie odczuwalnym oddziaływaniem retoryki kina: zarówno w dobrym, jak i złym tego słowa znaczeniu.

Tyrania tematu

Tak zwana waga tematu, jakim zamierza się zająć scenarzysta – mowa tu zarówno o filmie fabularnym, jak i dokumentalnym – sama w sobie bynajmniej nie jest argumentem rozstrzygającym, mimo iż z takiego założenia wychodzi wielu niedoświadczonych producentów, a także pochopnie działających decydentów. W praktyce rozpatrywania konkretnych propozycji waga podjętego tematu bywa częstym alibi towarzyszącym forsowaniu ewidentnie słabych propozycji. Jeśli producent nie przywiązuje znaczenia do poziomu przedkładanego scenariusza, popełnia kardynalny błąd, wychodząc z mylnego założenia, że nie trzeba się specjalnie starać i wysilać, skoro pozytywną decyzję dotyczącą sfinansowania „słusznego” projektu ma już bezapelacyjnie w kieszeni. Z reguły zakłada przy tym, iż sukces zapewnią przyszlęmu filmowi względy pozafilmowe (okrągłe rocznice, doniosłe wydarzenia, pomnikowe postaci, temat o wielkiej doniosłości, kampanie promocyjne, huczna reklama etc.).

Poruszona tu kwestia „ważnego tematu” ma swoje bezpośrednie przełożenie na jakość ocenianego scenariusza. Żaden – nawet najbardziej doniosły, ważki społecznie i aktualny – temat nie usprawiedliwia ewidentnej bylejakości scenariuszowego opracowania. Całkiem odwrotnie: od scenariuszy sięgających po tego typu tematykę zarówno Polski Instytut Sztuki Filmowej, jak i jego eksperci powinni wymagać szczególnie wiele. Głównie po to, by uniknąć wysoce niekomfortowych sytuacji, w których niedopracowany projekt i niedany film, jaki na tej podstawie nakręcono, obraca się w konsekwencji przeciw pozytywnej decyzji PISF o jego dofinansowaniu. Takie chybione produkcje – które nie powinny były otrzymać żadnego dofinansowania, a otrzymały je ze względu na „wagę tematu” – bardzo negatywnie obciążają potem konto Instytutu.

Powtórzmy raz jeszcze: tak zwany „doniosły” i „ważny” (społecznie, politycznie, historycznie, rocznicowo, biograficznie itp.) temat sam przez się nie powinien dawać żadnego handicapu wnioskodawcy, ani o niczym przesądzać. Decyduje wyłącznie jakość opracowania przedłożonego do oceny projektu. Jeśli scenariusz takiego projektu jest kiepski, zasługuje tylko na jedno, a mianowicie na odrzucenie. Same rocznice nie są niczemu winne. Zawiniło co innego: nieudolny sposób opracowania. Najgorsze okazują się na ekranie tematy „słuszne”, „zimne”, obojętne dla widowni. „Jeśli nikogo w scenariuszu nie prowokujesz – twierdzi znakomity amerykański scenarzysta i producent Howard Gordon (*24 godziny*, serial telewizyjny *Homeland*) – to znaczy, że źle wykonujesz swoją pracę”.

Pozostaje jednak złożony problem grupy filmów kręconych na bazie konieczności ekranowej prezentacji niektórych tematów. Czy można by w tej materii zaproponować jakieś inne praktyczne rozwiązanie? Myślę, że tak. Rozwiązaniem takim mogłaby się stać bardziej aktywna polityka Działu Literackiego w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej polegająca na rozpisywaniu i ogłaszaniu ze znacznym wyprzedzeniem profesjonalnych konkursów scenariuszowych: zamkniętych i otwartych, podobnie jak dzieje się to w konkursach architektonicznych rozpisywanych przez potencjalnego inwestora i zleceniodawcę. Mielibyśmy wówczas do czynienia z konkursem ofert i propozycji, a wraz z nim z niewątpliwie korzystną dla ostatecznego efektu sytuacją optymalnego wyboru najlepszego ze złożonych projektów, kierowanego do realizacji.

Posunięcie takie rozładowałoby, przynajmniej częściowo, powtarzające się co jakiś czas wysokie napięcia wokół tematyki, która w terminologii anglosaskiej nosi umowną nazwę „must be filmed”. Z punktu widzenia Instytutu rozpisywanie konkursów byłoby rzeczą wielorako korzystną, PISF zachowywałby bowiem inspirujący wpływ zarówno na samo podjęcie decyzji o wyprodukowaniu danego filmu należącego do rzędu „koniecznych”, jak i w dalszej kolejności – co szczególnie ważne – na wysoki poziom realizacji tego typu okolicznościowych projektów odwołujących się w zakresie społecznym do strategii „must be filmed”.

Chwytny temat

Temat, który intryguje, zaprasza i przyciąga adresata – to właściwie kwintesencja i podstawa sukcesu każdego scenariusza. Jeśli

rozumieć dostatecznie szeroko owo z trudem poddające się prostej definicji pojęcie „chwytność” (resp. atrakcyjność) podejmowanego tematu stanowi w każdym przypadku nieodzowne źródło sukcesu danego filmu. Niekoniecznie i nie zawsze tylko sukcesu komercyjnego, także artystycznego, o czym nie wolno zapominać, wychodząc z mylnego założenia, że chwytność tematu pozostaje wyłącznie (niby dlaczego?) domeną kina popularnego, a w kinie artystycznym nie znajduje żadnego zastosowania.

Postawmy w tym miejscu kluczowe pytanie: czy chwytliwy temat zawdzięcza swoje oddziaływanie wyłącznie czynnikom zewnętrznym wobec filmu, czy też zależy od niego samego? I drugie: czy chwytliwy temat istnieje a priori, czy może daje o sobie znać a posteriori, dopiero wtedy, gdy odkryje go utalentowany scenarzysta? W powszechnym mniemaniu tematy chwytliwe są czymś, co poprzedza nie tylko powstanie filmu, ale i napisanie scenariusza. Istnieje więc a priori w obiegu społecznym, więc scenarzysta może tylko zaczerpnąć go „z zewnątrz” i wykorzystać dla własnych celów.

Tego rodzaju determinizm w pojmowaniu tematu jest ze wszech miar szkodliwy, ogranicza bowiem niewymownie inwencję scenarzysty, skazując go na branie pod uwagę tylko rzeczy sprawdzonych, najlepiej wielokrotnie. Jeśli zwrócić się po odpowiedź do rzeczywistości i uważnie prześledzić proces twórczy, jaki doprowadził do powstania setek i tysięcy znakomitych dzieł – nieważne w tym momencie: „komercyjnych”, czy „artystycznych” – można dostrzec, iż twórczy udział scenarzysty odegrał w nim zasadniczą, choć często niewidoczną dla postronnych rolę.

Warto zdać sobie sprawę, iż wszystkie uznane niegdyś i dzisiaj za „chwytliwe” tematy ktoś kiedyś uznał za warte podjęcia i uczynił „filmowymi”. Tym kimś mógł być na przykład reżyser czy producent, ale najczęściej i z reguły był nim scenarzysta. To on jako projektant mającego powstać dzieła filmowego jest tym, który sporządza intencjonalny projekt utworu, nadając mu taki, a nie inny kształt i poszukując dla wybranego i podjętego przez siebie tematu optymalnie nośnej konstrukcji znaczeniowej. Pozostaje jeszcze do omówienia kwestia podstawowa, a mianowicie myśl przewodnia scenariusza i filmu.

Zaprezentowany wyżej podział tematów filmowych na: odkrywczе, prowokacyjne, atrakcyjne i słuszne dobrze oddaje to, czym zajmujemy się w rozdziale poświęconym przesłaniu.

Przesłanie, czyli rozterki scenarzysty

Rosjanie mówią o nim *skwoznoje diejstwije* (termin ukuty ponad sto dwadzieścia lat temu przez wielkiego reformatora teatru Konstantego S. Stanisławskiego), Francuzi i Anglosasi – *message*, co mimowolnie kieruje uwagę w stronę potocznego skojarzenia z wiadomością i niekoniecznie odpowiada złożonej charakterystyce tego bardzo swoistego pojęcia. Przesłanie zawiera w sobie generalną ideę i zarazem intencję przyszłego filmu – ideę wyrażoną po raz pierwszy na kartach scenariusza. W skrócie można by ją określić jako jego myśl przewodnią.

Użyty przez Stanisławskiego rzeczownik *diejstwije* niesie z sobą znaczenie performatywne, nawiązując do idei Arystotelesa i jego przemyśleń na temat istoty widowiska dramatycznego, w którym podstawowa i niezbywalna funkcja przypada nie tylko dzianiu się na scenie, ale i oddziaływaniu spektaklu na widzów. W tym sensie integralną częścią owego oddziaływania fikcji i udziału w niej jest osobiste przeżycie i doznanie przez adresata katharsis¹⁶ – jako docełowy aspekt tragedii greckiej, będącej prefiguracją wszelkich form widowiska dramatycznego wytworzonych w duchu tradycji kultury śródziemnomorskiej.

Rzeczą znamionną i wartą osobnej refleksji jest wielopiętrowy i wieloaspektowy charakter sposobu wyrażenia przesłania zarówno w scenariuszu, jak i filmie. Charakter ten obejmuje nie tylko poszczególne sytuacje ekranowe, przebieg ukazanych zdarzeń, ich wymowę i specyficzny wydźwięk, dalej wszelkie zachowania bohatera i innych postaci oraz znaczące relacje między nimi, ale także – na co nie zwraca się na ogół specjalnej uwagi – konstrukcję narratora, obrany wariant narracji (określony sposób przedstawienia), dramaturgię oraz styl i kompozycję całości.

¹⁶ Marek Hendrykowski: *Catharsis, Cinema and Contemporary Man*. Translated by Mikołaj Jazdon. „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Vol. I, number 1–2, 2003.

Wielość rozwiązań możliwych w praktyce stanowi coś, co można by nazwać polem twórczego manewru utalentowanego scenarzysty. Jednych paraliżuje, innych uskrzydla. Bywa niekiedy, że to pole manewru okazuje się niezmiernie wąskie. Dzieje się tak wówczas, gdy przesłanie dzieła filmowego myli się z założoną przez kogoś ilustracją określonej ideologii. W przypadku filmu „na zamówienie” scenariusz powstaje pod z góry założoną tezę, pod którą rzecz jest pisana. Poglądowy tego przykład stanowi sposób, w jaki traktowano scenariusz (i scenarzystę!) w okresie socrealizmu. To, co działo się wtedy z kinem, potraktujmy jako historyczne memento i przestrożę przed podobną ewentualnością na przyszłość.

Kontrola scenariusza – wszystko jedno w tym miejscu, czy był on zamówiony, czy nie – miała wówczas charakter od początku do końca ideologiczny. Wymuszone przesłanie opowiadanej historii musiało być absolutnie jednoznaczne i czytelne dla widza. Liczyła się „odpowiednia” (z góry narzucona) wymowa: scen, sytuacji, dialogów, działań postaci, z reguły optymistycznych zakończeń ekranowej opowieści, a nie wartość nadrzędna projektu, czyli artystyczna nośność jego konstrukcji.

Scenariusz filmu socrealistycznego widziany od strony autora usiłującego jak najlepiej zrealizować zamówienie przychodzi na myśl kwadraturę koła. Jedno wyklucza tu drugie. Albo „słusznie”, albo dobrze. Tertium non datur. Młody Leopold Tyrmand, współpracujący z biurem scenariuszowym Centralnego Urzędu Kinematografii, opisał własne perypetie w *Dzienniku 1954* następująco:

(...) ale pieniędzy nie dostałem. Mam je dostać po przeróbkach. Taka zabawa będzie trwała jeszcze miesiącami, jakąś forszę będę otrzymywał, ale nic poważnego z tego nie wyjdzie. Zresztą nie liczę na to i wcale tego nie chcę. Nie mam ambicji realizowania mych scenariuszowych pomysłów, wystarczy mi taka cykanina. Małe zarobki, ale uczciwe, zabawne i nieobrażające sumienia. A że „to nie to” i że „to za mało” – wiem tak samo dobrze jak Dora Gromb. Tak jak ona z kolei wie, że ja nigdy nie napiszę filmowej prop-agitki, która będzie tym co trzeba. Bawimy się tedy w kotka i myszkę i każdy coś z tego ma: ja – parę złotych, Dora – pomysły, które potem rozwija jako swoje czy swoich towarzyszy ideowych, ale już ustawione, podciągnięte, propagandowo „użyteczne”¹⁷.

Opowieść Tyrmanda wygląda na smakowitą anegdotę, której skala nie wykracza poza ramy jednostkowych perypetii zdolnego

¹⁷ Leopold Tyrmand: *Dziennik 1954*. Wersja oryginalna. Warszawa 2011, s. 74-75.

literata. Tymczasem w zbiorach Filmoteki Narodowej znajduje się kolekcja teczek, a w nich niezliczone kolejne wersje scenariuszy filmów fabularnych pisanych na zamówienie upaństwowionej kinematografii w okresie powojennym przez kwiat ówczesnych pisarzy. Projekty, które pozostały na zawsze w maszynopisie. Poza Tyrmandem pisali je między innymi: Tadeusz Borowski, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Konwicki, Adam Ważyk, Jerzy Zawieyski, Jarosław Iwaszkiewicz, Wilhelm Mach, Bohdan Czeszko, Roman Bratny i wielu innych. Dostęp do zachowanych materiałów dopiero dzisiaj pozwala ocenić skalę marnotrawstwa owej scenariuszowej produkcji.

Po tej historycznej dygresji powróćmy na główny trakt naszych rozważań, ponownie umieszczając w centrum uwagi autora scenariusza. W kwestii przesłania scenarzysta jest tym, któremu przypada pierwszeństwo jego dogłębnego przemyślenia i wyrażenia w słowach. Producent filmowy to najczęściej (choć nie zawsze) ktoś, dla kogo najważniejszy jest atrakcyjny temat, obsada aktorska, wielka widownia itp. Reżyser na dobrą sprawę wchodzi do gry dopiero w momencie, gdy zaczyna się faza realizacji. Scenariusz, jaki otrzymuje do nakręcenia, powinien nieść inspirującą myśl przewodnią, wokół której koncentrować się będą szczegółowe rozwiązania. Tego właśnie oczekuje się od autora.

Czytelne przesłanie pociąga jednak za sobą istotne ryzyko. Kino, podobnie jak literatura, źle znosi natrętne morały i moralizowanie. Pół biedy, gdy pojawia się ono w filmach dla młodego widza, w myśl formuły: *ad usum delphini*, choć i w tej dziedzinie scenarzysta musi bardzo uważać i nie przesadzać, organizując nazbyt jednoznacznie i „łopatologicznie” wymowę dydaktyczną utworu. Nasuwa się natychmiast istotna wątpliwość: czy przesłanie scenariusza filmowego ma być jednotorowe? Oczekują przecież tego często producenci i dystrybutorzy. A może należy podążać w całkiem przeciwnym kierunku, to znaczy dążyć do uwieloznaczenia przesłania przyszedłego filmu, traktując je jako strefę znaczeń szczególnie subtelną i umiejętnie poszerzaną – pozostawioną domyślności i wrażliwości adresata? Jak, przykładowo, w *Obywatelu Kane*, *Eroice*, *Szymonie z pustyni*, *Pannach z Wilka*, *Broken flowers* czy *Carol*.

Przesłanie zapisane w scenariuszu nie powinno być formą kazania ani zamykać opowiadaną historię drętwym morałem. Nie musi też zawierać odautorskiej deklaracji typu: chciałem przez to powiedzieć, że... Przesłanie wyłożone metodą „kawa na ławę” niszczy wartość przyszłego filmu, a co gorsza, ewokuje niechętną postawę adre-

sata. Najlepsze scenariusze, najlepsze opowieści, najlepsze filmy przyciągają i przekonują tym, że w kropli wody daje w nich o sobie znać ocean. To tajemnica dobrego pisarstwa i twórczości filmowej z prawdziwego zdarzenia: sposób, w jaki z pozoru niepowtarzalne, osobiste doświadczenie przemieniać w uniwersalny, zrozumiały dla każdego przekaz.

W gruncie rzeczy w grę wchodzi tu dwie przeciwstawne strategie, z których istnienia i konsekwencji autor scenariusza od początku do końca powinien zdawać sobie sprawę. Scenariusz jako literacki projekt utworu filmowego ogromnie traci na wartości, ilekroć zmierza do zilustrowania z góry przyjętej tezy wyjściowej. I zyskuje, gdy otwiera przed widzem rozległe pole możliwości interpretacyjnych dotyczących danego tematu. Wieloznaczność produktu scenariuszowego – pod warunkiem, że została ona świadomie zaprojektowana – świadczy o jego bogactwie. Nie chodzi o to, by w filmie nie było śladu morału, lecz o to, by jego wartość emocjonalna, dydaktyczna, psychologiczna, społeczna, etyczna stała się funkcją całości – organicznie związaną z jej ukształtowaniem.

Fakt, iż to reżyser nadaje filmowi ów kształt, nie przemawia za tym, by traktować scenariusz jako produkt bezpodmiotowy: pozbawiony autorskiej wymowy. Tak czy inaczej, przewodnia myśl filmu stanowiąca jego przesłanie należy w punkcie wyjścia do scenarzysty. To on pierwszy składa pod nim swój osobisty autorski podpis. Co dalej stanie się z ideą zapisaną i wyrażoną w scenariuszu, to już kwestia osobna, której autor scenariusza skądinąd nie powinien do samego końca zaniedbywać ani tracić z pola widzenia. Tu jednakże mówimy o inicjalnym zapisie scenariuszowym przesłania i o autorskim trudzie jego możliwie najbardziej precyzyjnie opracowanej artykulacji. Tak pojęte przesłanie staje się dla scenarzysty wyzwaniem i zadaniem, które przed nim za każdym razem wyrasta – problemem złożonym i pełnym dylematów.

Krystalizacja przesłania, jakie zostaje zapisane w filmowym projekcie, stanowi coś, co można by nazwać elementarną powinnością scenarzysty. Nie da się ani tego zadania, ani towarzyszących mu twórczych dylematów ominąć. Sytuacja, gdy projekt scenariuszowy unika jego wyrazistego wyrażenia i nośnego w sensie filmowym sformułowania, oznacza, że autor scenariusza nie wykonał właściwie swojej pracy. Dylematy scenarzysty, dające o sobie wielokrotnie znać w trakcie powstawania scenariusza, przynależą w organiczny sposób do istoty jego zawodu. Z reguły rozterki te są związane z –

niejasną bądź przeciwnie klarowną, mimowolną bądź świadomą, jednoznaczną lub też wieloznaczną – ale w każdym przypadku jednak jakoś artykułowaną i zaprojektowaną wymową przyszłego filmu.

Parę lat temu reżyser filmu „Miasto 44” Jan Komasa zwierzał się czytelnikom tygodnika „Newsweek”:

Pierwsze wersje scenariusza to było zachłyśnięcie się mitem Powstania Warszawskiego. Całe szczęście, że nie było pieniędzy, by ruszyć ze zdjęciami, bo zrobiłbym agitkę, o której dzisiaj mógłbym tylko powiedzieć: tak, to znak czasów. Potem naczytałem się i nastąpiła faza negacji, że to bez sensu, idiotyczne. Znow na szczęście zabrakło kasy. Dziś, jak mi się wydaje, mój sąd bardzo się zrównoważył¹⁸.

Młody reżyser (i scenarzysta w jednej osobie) wyraził w tej znamiennej wypowiedzi przebieg procesu przemiany, jakiej ulegało w nim samym początkowe ujęcie podjętego tematu. Zauważmy, iż wyjściowa teza przyszłego filmu zamieniła się w tym przypadku najpierw w swą antytezę (a zatem ciągle tezę, tyle że biegunowo przeciwstawną), i dopiero potem nadeszła w procesie twórczym faza ponownego przemyslenia a wraz z nią „sąd bardzo się zrównoważył”.

Warto zadać sobie w tym miejscu ogólniejsze pytanie: jak do tego doszło? Co w gruncie rzeczy uległo zmianie? Czy w grę wchodził tylko efekt wahadła, a wraz z nim moment osłabienia skrajności początkowo zajmowanego przez twórcę radykalnego stanowiska (najpierw na tak, potem na nie), czy też coś więcej? Owym „coś więcej” okazuje się ponowne rozpoznanie wiązki dylematów skutkujące znacznie głębszym i bardziej wieloznacznym autorskim ujęciem i spojrzeniem. Spojrzeniem, które znalazło swój wyraz najpierw w scenariuszu, a potem w ekranowym dziele.

Jeśli nazywamy przesłanie „myślą przewodnią”, to dlatego, że zarówno autor scenariusza, jak i autor filmu przeprowadzają tę myśl konsekwentnie przez cały utwór: od początku do końca. Zakończenie filmu stanowi rodzaj weryfikatora, w zwierciadle którego przegląda się znaczenie całości i każdego pojedynczego elementu. Oznacza to, iż przesłanie nie jest rzeczą oczywistą. Jego oddziaływanie na widza polega na stopniowym odkrywaniu głębszego sensu. W dobrze napisanym scenariuszu i umiejętnie skonstruowanym filmie adresat nie tylko odkrywa „właściwy” sens zakończenia, lecz powinien owo przesłanie zabrać z sobą.

¹⁸ Jan Komasa: *Tak jak Spielberg*. Rozmowa z Jackiem Tomczukiem. „Newsweek” 14–21 kwietnia 2014.

Dokumentacja

– fundament scenariusza

W eseju *Sztuka pisania (wybór porad dla początkujących pisarzy)* Kurt Vonnegut zajął się między innymi analogią pomiędzy twórczością pisarską i filmową:

Pisanie powieści jest podobne do kręcenia filmu: po ustawieniu kamer dzieją się setki różnych przypadkowych rzeczy. Masz więc szczęście – może na dobry początek coś się zdarzy na brzegu planu. Wkraczasz w to od niechcenia. Puszczasz akcję w ruch i, obserwując daną rzecz, dostrzegasz mnóstwo możliwości. Żeby wykorzystać tę czy tamtą, trzeba czasami coś sprawdzić. Może dowiedzieć się czegoś więcej o chińskich imigrantach albo komecie Halleya, bo przez myśl ci nie przeszło, że pojawią się w opowiadaniu. Sprawdzasz więc, zasób twoich wiadomości rośnie, rozszerza się tym bardziej, im dalej posuwasz się w pisaniu, i wpływa na treść. Po przekroczeniu pewnej granicy zakończenie staje się nieuchronne¹⁹.

Aby tak się stało, trzeba przebyć długą drogę. Tworzenie bazy dobrego scenariusza polega na nieustannej eksploracji rzeczywistości. Bez niej będzie on tworem pozbawionym kontaktu z tym, co realne – zawieszonym w próżni domniemań. Wiedza autora pozwala osadzić projekt scenariuszowy w konkretności i zakotwiczyć go w rzeczywistości. Rzeczywistość ma to do siebie, że nigdy nie daje scenarzyście nic za darmo. Trzeba ją poznać, zrozumieć, przeniknąć i ogarnąć tak głęboko, jak tego wymaga powstający scenariusz. A staje się to możliwe tylko dzięki wielomiesięcznym wysiłkom i próbom. Najważniejsze, by osiągnąć w nich odpowiedni poziom wiarygodności i autorskiej samowiedzy zarówno w szczegółach (o co łatwiej), jak i w planie ogólnym, co bywa o wiele trudniejsze.

Poznać dogłębnie temat, który się podjęło – to zadanie stojące przed scenarzystą na dobrą sprawę nigdy się nie kończy. Ważne jednak, by nie stracić z pola widzenia sensu prowadzonych studiów,

¹⁹ Kurt Vonnegut: *Sztuka pisania (wybór porad dla początkujących pisarzy)*. W: *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odślaniają Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*. Przeł. Jolanta Mach. Łódź 1996 (cytowana myśl pisarza pochodzi z listopada 1985 roku).

których wyniki – niekiedy same w sobie rewelacyjne – mogą przytłoczyć opowieść, zamieniając ją w nudny wykład i rejestr danych. Scenarzysta, podobnie jak reżyser, musi bronić się przed nadmiarem i przerostami wiedzy na podjęty temat. W przeciwnym razie ryzykuje, że widownia odczuje negatywnie owo przeładowanie szczegółami, pozostając na nie emocjonalnie obojętna.

Tworzenie dobrego scenariusza to złożony, żmudny i długotrwały proces, którego niewidoczne korzenie tkwią głęboko w dokumentacji podjętego tematu. Nie wszystko ostatecznie się przydaje, ale – w tej fazie pracy – wszystko może się okazać przydatne. Rzetelna, wszechstronnie wykonana dokumentacja scenariusza przynosi w trakcie poszukiwań mnóstwo rzeczy ciekawych, choć może się w końcu okazać, że zbędnych. Jej przeprowadzenie jest jednak absolutnie nieodzowne jako warunek sine qua non sukcesu scenarzysty. Nigdy dość włożonego w dokumentację osobistego wysiłku, nigdy dosyć notatek, zapisków, wyimków, głos na marginesie, pobytów studyjnych, wypraw w teren w poszukiwaniu lokacji i nowych ścieżek mogących zaprowadzić wyobraźnię na tereny jeszcze ciekawsze niż już odkryte i dotąd eksplorowane.

Wagę dokumentacji w procesie pisania scenariusza doceniali nie tylko starzy mistrzowie tego fachu: Anita Loos, Robert Riskin, Charles Spaak, Cesare Zavattini, Shinobu Hashimoto, Jaroslav Papoušek, Jean-Claude Carrière, Krzysztof Kiesłowski. Oto jak pisze o niej, akcentując ważkie znaczenie „metody badań nad materiałem”, reprezentantka młodego pokolenia polskich dramaturgów i scenarzystów, Dana Łukasińska:

Lubię pracować w ten sposób. Przeszłość jest bardzo inspirująca, a odnajdywanie w niej analogii do współczesnych czasów jest moją pasją. (...) Potrzeba researchu bierze się na pewno z chęci odkrywania, tropienia i bycia wiarygodną oraz poczucia ciągłej niewiedzy²⁰.

W momencie, kiedy krystalizuje się pomysł przyszłego filmu, następuje zazwyczaj dyskretna, niedostępna dla innych faza cierpliwego, systematycznego, odkrywczego zbierania materiału. W fazie tej w świadomości scenarzystki/scenarzysty dokonuje się krok po kroku przejście od inicjalnego chaosu (entropii) do przyszłego ładu, jaki – po niezliczonych wysiłkach autora – zapanuje w końcu w gotowym scenariuszu. W toku procesu jego powstawania ma miejsce,

²⁰ Dana Łukasińska: *Złudne ego*. Rozmowa z Justyną Jaworską. „Dialog” 2012, nr 2.

niewidoczna dla oka postronnego obserwatora, ciężka praca scenarzysty lub zespołu scenarzystów.

Zbieranie materiałów (wszelkiego typu dokumentację, research przeprowadzany w archiwach, studia przedmiotu, wyszukiwanie, wywiad, kwerendę źródłową itd.) można pojmować wąsko – jako inwentaryzację przeróżnych szczegółów i danych faktograficznych. Ale można też traktować bardzo szeroko – jako niemające końca odkrywanie rzeczywistości w myśl zasady, że życie i rzeczywistość piszą najlepsze scenariusze. To drugie nie eliminuje pierwszego, nadaje mu jednak głębszy, holistyczny sens jako droga ku rozpoznaniu niewiadomego.

Oczywiście można sobie wyobrazić całkiem niezły scenariusz napisany „z głowy, czyli z niczego”. Rzecz jednak w tym, że okaże się on tylko „całkiem niezły”, grzebiąc szansę na stworzenie czegoś prawdziwie głębokiego i wartościowego w perspektywie mającego powstać dzieła filmowego. Mając to na uwadze, o wiele lepiej wyobrazić sobie nie scenariusz „całkiem niezły”, lecz taki, który w wyniku trudu, jaki włożono w dokumentację tematu, owocuje fenomenalnie bogatą strukturą i wymową całości.

Szczególny przypadek stanowi pod tym względem poetyka dokumentu spod znaku *found footage*. Pisanie scenariusza filmu z filmów bywało i nadal bywa znakomitą szkołą scenariopisarstwa. Uczy bowiem wnikliwości i rzetelności w sporządzaniu dokumentacji oraz szacunku dla istniejących (nieraz bardzo skromnych, a przez to tym bardziej cennych, bo unikatowych) źródeł, uruchamiając jednocześnie pomysłowość i inwencję autora opartą na cierpliwym drążeniu detalu scenariuszowego i jego odkrywczej eksploatacji. Fenomenalnym przykładem takiego rewelacyjnie odkrywczego podejścia do źródeł jest kunszt, z jakim dokumentalista Maciej Drygas posłużył się zaledwie 7-sekundowym materiałem archiwalnym Polskiej Kroniki Filmowej w 46-minutowym filmie *Usłyszcie mój krzyk* (1991)²¹.

²¹ Zob. na ten temat artykuł Macieja Drygasa: *Analiza warsztatowa filmu dokumentalnego „Usłyszcie mój krzyk”*. „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2015, vol. XVI, nr 25.

Bohater i reszta

Bogactwo wariantów bohatera filmowego, podobnie jak bogactwo wariantów opowiadania uprawianego nie tylko za pośrednictwem ruchomych obrazów, na pierwszy rzut oka wydaje się niczym nieograniczone. W gruncie rzeczy jednak oprócz tego bogactwa – lecz równocześnie w ścisłej symbiozie z nim – istnieje coś takiego, jak retoryka konstruowania postaci będących herosami. Postaci niezwykłych i wyjątkowych, „jedynych w swoim rodzaju”, a jednocześnie takich, które niczym echo zadziwiająco żywo przypominają i przywodzą na myśl prefiguracje bohaterów innych i wcześniej znanych.

Wybitny mitoznawca i antropolog kultury Joseph Campbell nieprzypadkowo zatytułował swoją książkę na ten temat *Bohater o tysiącu twarzy*²².

Kino od momentu swoich narodzin dziedziczy odwieczną tradycję kreowania niezliczonych bohaterów, samo również dokładając do niej coraz to nowe ich figury, które z czasem stają się jego własną mitologią i tradycją. Fantômas, Musidora, Maciste, Zorro, Tom Mix, Nosferatu, Lonesome Luke, Flip i Flap (Stan i Ollie), Mickey Mouse, Kaczor Donald, Mały Cezar, królowa Krystyna, Rhett Butler i Scarlett O'Hara, Rick Blaine i Ilsa z *Casablanki*, dzielny szeryf Bill Kane i urocza Sugar Kowalczyk – wszyscy oni zostali kiedyś wymyśleni i sfilmowani, a dzisiaj są częścią zbiorowej pamięci kina i kultury popularnej.

Bez wyrazistego bohatera nie ma dobrego filmu i dobrego scenariusza. To bohater bierze na siebie ciężar opowieści i, splatając jej strukturę, koncentruje na sobie uwagę widza. Może być kimś z gruntu dobrym albo, przeciwnie, do szpiku kości złym, ale koniecznie musi być ośrodkiem ukazanej historii: medium ekranowych zdarzeń. Taką właśnie figurę nazywamy głównym bohaterem, rezerwując dla wszystkich innych postaci miano drugoplanowych bądź też epizodycznych, o czym będzie jeszcze mowa za chwilę. Na razie zajmijmy się wyłącznie modelową charakterystyką jego cech,

²² Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski. Kraków 2013.

poczynając od tego, że nie sposób stworzyć wyrazistego bohatera bez sugestywnie zarysowanego konfliktu.

Pars pro toto – totum pro parte. Wiele rzeczy, które da się powiedzieć o konstrukcji bohatera, odnosi się również do całego scenariusza. Można w nim przełamywać bariery i przekraczać granice, można negować i rozbijać w pył rozmaite schematy konstruowania opowieści. Aby powstało coś prawdziwie wartościowego, konieczna jest jednak przy tym dyscyplina emocjonalna i intelektualna. Amorficzny scenariusz nie zamieni się w wartościowy film tylko dlatego, że jego ambitny autor odrzucił po drodze wszelkie reguły scenarjopisarskie, uznając, że żadna z nich go nie obowiązuje.

Odwołania do owych modelowych podstaw „rzeczy dobrze napisanej” wymaga sam projekt scenariuszowy. Jego autorowi nie wolno zapominać, że przejdzie on przez wiele rąk i kryteriów oceny. Tak czy inaczej, w ostatecznym rachunku liczy się innowacyjna propozycja, jaką stworzył, a ta nie może się całkowicie obyć bez odniesienia do reguł, które zostają zanegowane. Inaczej, scenariusz staje się tworem dziwnym i obcym – cóż z tego, że oryginalnym, skoro – absolutnie nieczytelnym dla tych, których powinien do siebie przekonać.

Podobnie z kwestią wymowy postaci i całego filmu (zob. wcześniejszy rozdział „Przesłanie”). To, czy bohater filmowy jest kimś dobrym, czy złym, nigdy nie powinno wynikać – ani w scenariuszu, ani też w filmie – z apriorycznego postanowienia autora popartego rozbudowaną charakterystyką przypisywanych mu cech, lecz jedynie z biegu akcji. Mając na uwadze tę wskazówkę, warto wsłuchać się w głębszy sens kwestii wypowiedzianej przez Smoka na kartach *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla: „Nie trzeba, prosimy najpierw o przygody – przerwał niecierpliwie Smok – Wyjaśnienia zabierają zwykle zbyt wiele czasu”.

W dossier personalnym tragedii greckiej główny bohater nosi miano protagonisty, co natychmiast każe zapytać o jego oponenta, czyli antagonistę. W konstrukcji scenariusza jest on figurą niezbędną. Powód tej jego niezbędności okazuje się – mimo wszelkich możliwych różnic i odmiennych inkarnacji – zawsze ten sam. Narastający konflikt i powodowana nim seria starć między protagonistą a antagonistą stanowi oś dramaturgiczną opowiadanej historii.

Jeśli bohater jest postacią pozytywną, szlachetną, cenioną, akceptowaną i lubianą przez widza, w konstrukcji opowieści filmowej musi się pojawić dla niego zagrożenie – dramaturgiczny kontra-

punkt w postaci antagonisty bądź antagonistów (na przykład dybiący na życie szeryfa Willa Kane'a czterech groźni bandyci w westernie Freda Zinnemanna *W samo południe*, 1952). W trakcie filmu taka odpychająca figura stopniowo urasta w naszych oczach i zapada w pamięć emocjonalną zwłaszcza wtedy, gdy cel, do którego dąży i którego pragnie bohater, wydaje nam się niemożliwy do osiągnięcia.

Zło ekranowe bywa niezmiernie pociągające i atrakcyjne dla widza. Stworzenie odpowiednio sugestywnej i przekonującej postaci czarnego charakteru należy do podstawowych zadań scenarzysty. Na tym polu powinien on się wykazać szczególną wyobraźnią, inwencją i nie lada umiejętnościami. Widzowie wprost uwielbiają bać się i nienawidzić kogoś takiego (*the man you love to hate* – brzmiał slogan reklamujący specjalistę od takich ról, Ericha von Stroheima). Aby osiągnąć cel, jakim jest wywołanie u widza ambiwalentnych uczuć, warto złamać schemat złego, wzbogacając postać antagonisty o rys czegoś zaskakującego ludzkiego.

Współcześnie mianem protagonistów w strukturze dramatu – traktowanego tutaj jako szersza transmedialna kategoria – określa się wszystkie główne figury, które wiążą z sobą jego poszczególne zdarzenia i zasadniczą intrygę opowieści: scenicznej, ekranowej, komiksowej etc. Tym sposobem dawny antagonist – oponent działający w konflikcie z głównym bohaterem – z pozycji „tego drugiego” awansował do miana protagonisty. To zrównanie niesie ważną informację: im ciekawszy bohater, tym groźniejszy i bardziej wyrazisty powinien być jego antagonist.

Pisząc scenariusz, należy pamiętać, iż sam bohater – choćby najwspanialszy i najbardziej heroiczny – nie udźwignie ciężaru najprostszej nawet konstrukcji, jeśli widownia nie uwierzy w przeżywany przez niego dramat i konflikt. A uosobieniem tego konfliktu jest właśnie jego oponent. Innymi słowy, główna postać musi mieć z kim, z czym i o co walczyć. To podstawa i elementarz udanego scenariusza, a także powód klęski scenariuszy źle obmyślanych i nieudolnie napisanych. Bohater ekranowego widowiska nie jest wszystkim, ale bez wyrazistego bohatera film traci niepomrotnie wiele w jej oczach. W strukturze dobrego scenariusza (i filmu) liczy się przede wszystkim akcja dramatyczna, a nie opis właściwości uczestniczących w niej postaci, włącznie z jej głównym bohaterem.

Patrząc na bohatera i przeżywając jego świat, naprawdę patrzysz i przeżywasz samego siebie. Bohater ekranowy „służy” widzowi do konfrontowania. W tym sensie posiada pewien adres.

W konfrontacji z nim (obcym, drugim, innym, bliźnim, alter ego) widz odkrywa siebie, kim jest, jaki jest, jak czuje i myśli – także kim myśli, że jest. Ilekroć za pośrednictwem ruchomych obrazów doświadczamy w dziele sztuki filmowej spotkania z innym, zmieniamy również siebie. Taki film i jego bohater kieruje nas w stronę własnych wartości, macierzystej kultury. Dzięki niemu definiujemy i redefiniujemy własną tożsamość.

Co wyróżnia głównego bohatera w strukturze opowieści? Na dobrą sprawę tylko jedno – to mianowicie, że znajduje się w centrum przedstawianych wydarzeń. Nie musi być przy tym stale obecny na ekranie, ba, zdarza się – jak ma to miejsce we *Wszystko na sprzedaż* Wajdy – że nie ma go na nim w ogóle. A jednak w każdej niemal scenie i poprzez niemal każdą postać i pojawiający się rekwizyt wyczuwamy jego ciągłą (nie)obecność. Głównemu bohaterowi filmu przypada w udziale przywilej „poprowadzenia” opowieści, to znaczy napędzania akcji rozgrywającej się między ekranowymi figurami. Dowiadujemy się o nim poprzez akcję, w której bierze udział, i którą wraz z nim przeżywamy.

Scenarzysta krok po kroku, zdarzenie po zdarzeniu planuje rzeczywiste działania swego bohatera. Projektuje je w taki sposób, by ukazać go w umownie wyobrażonej czasoprzestrzeni i mniej lub bardziej realnych sytuacjach dających się wyodrębnić w określonym miejscu i czasie akcji. Scenariusz jako projekt z bohaterem w centrum zawiera więc wizję „człowieka działającego” w najszerszym, antropokulturowym sensie tego pojęcia. Należy koniecznie dodać, iż wszelkie działania bohatera rozgrywają się nie w semantycznej próżni, lecz w nieustannej interakcji z otoczeniem: innymi postaciami, przedmiotami, materią otoczenia etc.

Wypada jeszcze spytać: kim dla bohatera są inni? Postaci zwane drugoplanowymi pełnią w strukturze opowieści niezmiernie ważną funkcję figur wspierających w odniesieniu do jego obecności w strukturze filmu. Są mu niezbędne, aby stał się on kimś głównym i można było w pełni zaprezentować jego niezwykłość i wyjątkowość. Określeniu „wspierających” odpowiada doskonale angielski termin *supporting characters* (wśród kategorii oscarowych od samego początku do dzisiaj przyznaje się nagrody Akademii Filmowej aktorom drugiego planu, ang. *supporting actress, supporting actor*).

Uwaga powyższa obejmuje nie tylko role drugoplanowe, lecz także postaci dalszego planu, które noszą nazwę epizodycznych. One również, choć w mniejszej i ograniczonej skali, uczestniczą

w konstruowaniu akcji powiązanej z głównym bohaterem – pomagając mu bądź też przeszkadzając. Szeroko pojęta pomocniczość nie zakłada, iż figury drugiego planu muszą koniecznie być postaciami wspierającymi wysiłki i zmagania bohatera. Nader często bywa całkiem przeciwnie, iż okazują się one kimś, kto godzi weń i zagraża jego życiu: jak żarłoczny olbrzym Polifem, albo staje mu na drodze i na przeszkodzie: jak piękna czarodziejka Kirke i uwodzicielska nimfa Kalipso, które przez szereg lat odwołają powrót Odyseusza do Itaki.

Tak czy inaczej, bohater filmowy jako postać nadrzędna wypełnia sobą całość danej historii, stanowiąc w jej ramach tak zwaną wielką figurę semantyczną. Inne postaci egzystują jedynie poprzez niego: dookreślając go i wchodząc z nim określoną interakcję. Istnieją niesamodzielnie, dając o sobie znać w strukturze opowieści ze względu na niego. Ich pojawienie się i życie, jakim je obdarzono, wynika i zależy od niego. Odys spotyka ich wszystkich na swej drodze, epizod po epizodzie przeżywa swe przygody wspólnie z nimi, ale mimo to owe perypetie i przygody są jego własnymi, a nie ich przygodami.

Na zakończenie tej partii rozważań dopiszmy jeszcze coś, czego nie sposób pominąć w pracy scenarzysty. Dobry bohater filmowy odwołuje się wprawdzie pośrednio do istniejących wzorców i własnych prefiguracji, ale jego postać generuje nieprzewidywalność. Ewidentną słabością bardzo wielu projektów scenariuszowych jest bohater niejako z góry zaprogramowany: przewidywalny, szablonowy, oczywisty – całkowicie zdeterminowany przez konwencję, z której wyrasta. Taką pozbawioną własnego życia figurę nieprzypadkowo nazywa się „papierową”, podobnie jak „szeszczące papierem” bywają kwestie, które ona wygłasza.

Postać przewidywalna dla widza jest nudna, ponieważ nic prawdziwie zaskakującego nie może się w związku z nią wydarzyć. Życie ekranowych bohaterów, aby mogło wydać się widzowi obrazem prawdopodobnym i zarazem wciągającym, musi być istnieniem utkanym z intrygujących przypadków. Ich projektowanie i aranżacja zaczyna się w scenariuszu. Dotyczy wszystkich powołanych do istnienia figur: od głównych, przez drugoplanowe, aż do epizodycznych. Wymyślanie i konstruowanie postaci jest dla scenarzysty zadaniem tyleż trudnym, co fascynującym. Daje ono ogromny margines wolności. Bohater może w zasadzie wszystko, musi natomiast tylko jedno: zapaść w pamięć.

Akcja i fabuła

Opisując „naśladowcze przedstawienie akcji” w dramacie, Arystoteles określa ją w *Poetyce* mianem *praxis* (gr. ‘*praxis*’ = akcja) i definiuje jako akcję dziejącą się między postaciami. Według Stagiryty, akcja dramatu stanowi ciąg zdarzeń tworzących układ zwany fabułą. Klasyczne rozróżnienie tych dwóch pojęć, które leży u podstaw ogólnej teorii dramatu, stanowi dobry punkt wyjścia dla dalszych rozważań dotyczących akcji i fabuły w utworze filmowym.

Zacznijmy od tego, że akcja filmu bywa nader często mylona z jego fabułą. Nie jest nią jednak i nie należy tych dwóch pojęć z sobą utożsamiać, choć w języku potocznym często tak się dzieje. Akcją filmu umownie nazywamy strumień zdarzeń ekranowych – innymi słowy wszystko to, co pojawia się w ruchomych obrazach: wizualnych, audialnych i audiowizualnych. Definicją fabuły zajmijmy się nieco później. Na razie powinno wystarczyć twierdzenie ogólniejszej natury: istnieją filmy pozbawione fabuły, nie istnieje natomiast i nie może istnieć film bez akcji.

Kwestią wartą osobnej uwagi jest sposób prezentacji zdarzeń w scenariuszu i na ekranie. Z zaproponowanej wyżej definicji wynika, że w przypadku akcji w grę wchodzi tylko to, co widać i słyszać. Owszem, to przede wszystkim, ale nie tylko. Pojęcie akcji, jeśli ma być właściwie rozumiane, trzeba rozszerzyć poza sferę widzialności i słyszalności, obejmując nim również czasoprzestrzeń rozpostartą między zdarzeniami. Dodajmy w tym miejscu, iż dynamika akcji nie zależy tylko od tempa filmowanych zdarzeń; właściwy jej rytm określa i determinuje bowiem znacznie więcej czynników.

Akcja sama w sobie nie jest wartością niezależną od reszty. Fakt, że na ekranie dużo się dzieje, nie czyni jeszcze filmu ani dobrym, ani tym bardziej mądrym i wartościowym. Aby takim się stał, potrzeba czegoś więcej. Dobrze skonstruowany scenariusz filmowy opowiada nie tylko o samych ukazywanych jedno po drugim zdarzeniach, lecz także o relacjach pomiędzy nimi. Sięgając po klasyczny przykład, odwołajmy się w tym miejscu do powszechnie znanego, wypracowanego w filmie z górą sto lat temu, schematu narracyjnego.

Chodzi o schemat (wariant, wzorzec, model) struktury narracyjnej, za pomocą której ukazuje się paralelny przebieg i umowną jednoczesność dwóch strumieni zdarzeń tworzących układ akcji równoległych. Stanowi go dwutorowa lub wielotorowa konstrukcja narracyjna typu „podczas gdy...”. Zasadnicza rola przypada w niej ciągłym przeskokom od jednej biegu akcji do drugiego i z powrotem. Im lepiej związane je z sobą, tym silniejszy okazuje się efekt dramatyczny na ekranie. Wynika on nie tylko z dynamiki samych zdarzeń przewijających się na ekranie, lecz również z umiejętnie zaaranżowanej transmisji emocji, która zachodzi wewnątrz tak zmontowanego układu napięć.

Powyższy przykład pokazuje, iż fabuła i akcja filmu współpracują z sobą w procesie komunikowania. Oba pojęcia tworzą rodzinę znaczeniową, w istocie jednak sporo je dzieli. W świetle praktyki narracji prowadzonej za pośrednictwem ruchomych obrazów nie są tym samym. Scenarzysta musi w swym projekcie stale brać pod uwagę – niewidoczną i niesłyszalną, ale jednak nieustannie dającą o sobie znać – sferę domyślną, która rozciąga się między scenami i zdarzeniami ukazanymi na ekranie. Potencjał ten zawiera w sobie każdy umiejętnie skonstruowany scenariusz. Podobnie, jak czyni to każdy dobrze zmontowany film.

Poruszona tu kwestia dotyczy bezpośrednio zagadnień odbioru filmu, każąc zwrócić uwagę na zjawisko nieustannej interferencji sfery „ratio” i sfery „emotio” w indywidualnym i zbiorowym przeżywaniu filmowych opowieści. Suma naszych kinowych doświadczeń związanych z uczestnictwem w ekranowym spektaklu przekonuje, że akcja akcji nierówna. Podkreślmy, iż właściwie rozumiane pojęcie akcji zawiera w sobie jej zakres nieporównanie szerszy, a nawet całkowicie sprzeczny względem tego, co nazywamy „filmem akcji”.

Filmy akcji bynajmniej nie mają monopolu na emocjonalną sferę odbioru. Wszystko zależy od jakości emocji ewokowanych przez ruchome obrazy. Rozważając przed laty „duchowy styl” filmów Roberta Bressona, Susan Sontag sformułowała następującą konkluzję: „Niektóre dzieła sztuki starają się odwoływać bezpośrednio do emocji widza; inne wykorzystują w tym celu rozum. Jedne angażują odbiorcę, każą mu współodczuwać, inne tworzą dystans, skłaniają do refleksji. Wielka sztuka refleksyjna wcale nie jest chłodna”²³.

²³ Susan Sontag: *Duchowy styl w filmach Roberta Bressona*. Przeł. Dariusz Żukowski. W: *tejże: Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2012, s. 237.

Logika przeżycia odbiorczego i jej świadoma organizacja zaczyna się już w scenariuszu. Fabuła może kojarzyć z sobą najróżniejsze elementy spektaklu: zdarzenia, sytuacje, postaci i ich zachowania, przedmioty, motywy czy wątki, które ułożone w logiczną całość stanowią układ przyczyn i skutków. Akcja jest pojęciem o wiele szerszym niż fabuła. Akcja filmu rządzi się własną logiką rozwoju, niekoniecznie logiką przyczynowo-skutkową. Taka czy inna, logiczna czy nielogiczna – jest ona filmowi niezbędna jako tkanka widowiska. A co z fabułą?

„Specyfika fabuły filmowej – twierdzi Jurij Łotman – czyni ją najbardziej informacyjną i najbardziej wartościową w stosunku do fabuły innych sztuk”²⁴. Akcja dramatyczna wiąże się przede wszystkim z osobą bohatera oraz działaniami ekranowych postaci (zob. rozdział poprzedni). To elementarna podstawa opowieści. Wskazał ją już wspomniany wyżej Arystoteles, pisząc: „Sztuka powinna mieć tylko jedno zadanie – opowiadać o dążeniu bohatera do osiągnięcia celu”.

Jak mawiał Billy Wilder: „Podoba mi się ten film. Ma początek, środek i zakończenie”. To samo można powiedzieć o dobrze skonstruowanym scenariuszu: zarówno takim, który operuje kompozycją zamkniętą, jak i otwartą. Funkcjonalna więź łącząca akcję i fabułę daje o sobie znać właśnie poprzez postać i działania bohatera/bohaterów opowieści. W istocie tworzy ją sieć napięć pomiędzy opowiedzianym (wyrażonym) i zasugerowanym (niewyrażonym, lecz domyślnym). Widać to bardzo wyraźnie nie tylko „wewnątrz” filmu, ale także na jego krańcach. Dobrze skonstruowana opowieść otwiera się na wszystkie strony. Ma więc nie tylko swój opowiedziany w filmie początek, ale i domyślny prapoczątek. To samo z zakończeniem: tym ukazany na ekranie i tym domyślnym (zasugerowanym).

Opowiedziane (ukazane na ekranie) *versus* nieopowiedziane (istniejące poza światem ekranowym). Umiejętne skorelowanie przebiegu akcji i struktury fabuły pozwala autorowi opowieści zaprojektować i stworzyć tak zwaną przedakcję (niem. *Vorgeschichte*, czyli akcję uprzednią wobec zdarzeń znanych widzowi) oraz poakcję (niem. *Nachgeschichte*, dalszy ciąg zdarzeń, które nastąpiły po wygaśnięciu właściwej akcji filmu). Przedakcja i poakcja

²⁴ Jurij Łotman: *Semiotyka filmu*. Przeł. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka. Warszawa 1983, s. 153.

stanowią byty domyślne wobec struktury opowiadania i opowieści. Dlatego właśnie George Lucas mógł zacząć opowiadać *Gwiezdne wojny* „od środka”, rozwijając następnie swoją gwiazdą sagę w kolejno kręconych częściach.

W życiu nic nie dzieje się bez przyczyny – głosi znane porzekadło. Podobnie jest w dobrym filmie. Absolutna większość scenariuszy filmowych operuje – bywa, że w sposób niezmiernie finezyjny – narracją typu fabularnego, czyli taką, która opiera się na przyczynowo-skutkowym przebiegu zdarzeń. Łańcuch powiązań między nimi, uchwytny w przyjętym trybie rozwoju danej opowieści, oferuje to przede wszystkim, co adresat rozpoznaje jako logiczny układ relacji łączących określoną przyczynę (zdarzenie poprzedzające) z jej skutkiem (następstwem). Zdarzenie A prowadzi do zdarzenia B, stanowiąc jego przyczynę. I vice versa, zdarzenie B okazuje się skutkiem zdarzenia poprzedniego.

Wszelkie kombinacje zdarzeń przedstawionych na ekranie okazują się niczym innym, jak pomnożoną przez niezliczone ponowienia i kolejne warianty multiplikacją podstawowego mikroukładu scalonego: $A > B$ $B < A$. Film dzięki powinowactwom przez fabułę (określenie Jerzego Ziomek²⁵) wchodzi w skład rozgałęzionej rodziny sztuk fabularnych. Zdolność tropienia i wychwytywania zależności pomiędzy różnymi zdarzeniami jest – powszechnie występującą w kulturze – pochodną zdolności do opowiadania historii i konfabulowania drzemiącej w każdym człowieku.

Scenarzysta jest z istoty, talentu i usposobienia człowiekiem opowiadającym – nałogowym opowiadaczem, homo narrans.

Reżyser opowiada film, używając do tego strumienia ruchomych obrazów,

podczas gdy scenarzysta posługuje się słowami (ewentualnie, jak w przypadku scenorysu, rysunkami). Jeden i drugi czyni to na swój sposób. Ważne, aby łączyła ich wspólnota wyobraźni zdolna sprawić, że nadają na tej samej fali. Scenariusz nigdy nie będzie filmem, który z niego bierze początek, podobnie jak dzieło filmowe nie da się wyczerpująco sprowadzić do postaci scenariusza. Obie te formy przekazu łączy jednak przedstawiana historia (resp. opowieść), a w niej aspekt obrazowej narracyjności.

²⁵ Jerzy Ziomek: *Powinowactwa przez fabułę. W tegoż: Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 7 i nast.

Kognitywiści twierdzą, że mózg myśli historiami. Od wczesnego dzieciństwa podstawowym sposobem poznawania (czytaj: ogarniania) świata jest dla nas narracja w formie opowiadania historii. Opowiadanie zakłada znany porządek, w którym sami się odnajdujemy. Wiąże się z tym wielka przyjemność, doskonale znana zarówno dzieciom, jak dorosłym. Lubimy opowiadać, podobnie jak lubimy opowieści, bowiem magicznej reinkarnacji ulega w nich – domniemany, oczekiwany i głęboko przez nas pożądany – ład otaczającego świata.

Opowieść staje się w ten sposób kosmosem zanurzonym i stopniowo odkrywanym w chaotycznym rozwoju rzeczywistych zdarzeń. Niby znana (znacie? – znamy – no to posłuchajcie...), przez cały czas intryguje niewiadomą, rozwijając się i zmierzając do nieznanego zakończenia. Filmowy kosmos ma to do siebie, że jest zaskakujący i jednocześnie przewidywalny. Dzięki działaniu owego paradoksu zaprojektowany i powołany do istnienia przez scenarzystę symboliczny porządek ekranowego świata nadaje i restytuuje sens nie tylko rzeczywistości, w jakiej żyjemy, ale także tej, która była, oraz tej, która nastąpi.

K a u z a l n o ść, o której tu mowa (od łac. *causa* = sprawa, *causalis* = przyczynowy), wydaje się – zarówno w scenariuszu, jak i w gotowym filmie – trybem koniecznym i nieodzownym. Producenci, scenarzyści, reżyserzy, montażyści, a także widzowie okazują się bardzo przywiązani do takiego właśnie modelu narracji i wiązania z sobą poszczególnych zdarzeń. Nasuwa się w tym miejscu kwestia: skąd bierze się owo zagadkowe przywiązanie zarówno twórców, jak i widzów do fabuły i fabularności? Otóż, jak się wydaje, bierze się ono za każdym razem z określonego modelunku rzeczywistości, do którego odwołuje się kino, od kiedy opanowało sztukę opowiadania przeróżnych zajmujących historii.

Fabularne, afabularne, niefabularne

Wszystkie dotychczas nakręcone filmy można generalnie podzielić na trzy umowne kategorie:

- 1) fabularne;
- 2) afabularne; i
- 3) niefabularne.

Ad 1) Zaczniemy od filmów fabularnych, których w dziejach sztuki ruchomego obrazu powstała absolutna większość. Łączy je wszystkie to, iż dążą do wymodelowania świata przedstawionego, opierając się na logice struktury ekranowych zdarzeń, odzwierciedlającej określony porządek przyczyn i skutków. Dążeniu temu odpowiada fabularny styl czytania widowiska filmowego – jako najbardziej rozpowszechniony podstawowy model odbioru filmu. Dodajmy, iż model ten obejmuje swym zasięgiem zarówno filmy fikcji, jak i znaczną liczbę przekazów niefikcyjnych. Do tej ostatniej obserwacji jeszcze powrócimy.

Fabuła filmowa porządkuje ekranowe zdarzenia, nadając im oczekiwany przez adresata logiczny (to znaczy oparty na prawdopodobieństwie zdarzeń i ich następstw) sens. Udział fabuły oznacza zakodowanie w ramach danej opowieści ładu poznawczego, którego podstawę stanowi racjonalnie motywowany i logicznie uporządkowany model przyczynowo-skutkowy. „Tak toczy się świat...” – pisał parę stuleci temu Voltaire. Od starożytności poczynając, sztuka pięknego słowa i sztuka teatru dostarczyły kinu niezmiernie pojemnego rezerwuaru matryc przedstawiania, figur fabularnych i rozwiązań narracyjnych. Gry fabularne, prowadzone na ekranie filmowym od czasu *Polanego polewacza* braci Lumière (1895), mają to do siebie, że za ich pośrednictwem dokonuje się – rozpisana na tysiące opowieści i filmów najróżniejszych gatunków – codzienna reinkarnacja żywiołu opowiadania i przedstawiania uprawianego za pośrednictwem ruchomych obrazów.

Film fabularny stanowi po dzień dzisiejszy ilościową podstawę codziennej aktywności produkcyjnej wszelkich przemysłów kinematograficznych. Oprócz niego równoprawne miejsce przypada jednak w kulturze i sztuce filmowej także utworom afabularnym i niefabularnym.

Ad 2) Uwaga dotycząca komunikatów niefikcyjnych (tak zwanych filmu faktów) kieruje nas w stronę drugiej z wyszczególnionych kategorii: filmu afabularnego. Film afabularny obejmuje swym zakresem przede wszystkim rodzaj dokumentalny, czyli tak zwany film faktów. Zadaniem dokumentu filmowego nie jest opowiadanie fabuły, lecz realizowanie funkcji referencyjnej przekazu kinematograficznego. Fikcja fabularna z jej uporządkowaniem nadanym w postaci logiki przyczynowo-skutkowej ukazanych zdarzeń poniekąd staje temu dążeniu na przeszkodzie. Sprawia bowiem, że w procesie odbioru pojawia się inny od założonego klucz i model odczytania. Dzieje się tak, ilekroć przewidywany w procesie odbioru filmu styl referencyjny ustępuje miejsca nastawieniu fabularnemu.

Nie chodzi tutaj tylko o prostą zamianę jednej optyki na drugą. Afabularność wprowadza i w odmienny sposób organizuje strukturę przekazu. Rzecz w tym, że dokument filmowy (film niefikcyjalny) rządzi się inną od fabularnej logiką przedstawiania. Wraz z nią zmienia się w zasadniczy sposób model świata przedstawionego na ekranie. Porządek komunikatu niefikcyjnego odkrywa przed widzami istnienie rzeczywistości ukazywanej w jej nieprzewidywalnym ukierunkowaniu i biegu zdarzeń. Temu właśnie służy afabularność – jako wprojektowany w strukturę danego komunikatu niefikcyjnego styl odbioru, który stymuluje i podtrzymuje inny wariant oczekiwań adresata.

Fabula rozwija się w oczekiwanym – określonym przez kulturę opowiadania i kompetencję audiowizualną, jaką dysponuje odbiorca/czytelnik/widz – kierunku i dzięki temu daje się w znacznym stopniu przewidywać. Całkiem przeciwnie niż dokument (filmowy, telewizyjny etc.), który z istoty swej bazuje na eksponowaniu i ukazywaniu tego, co nieprzewidywalne. Hipotetycznie ewokowane w przekazie niefikcyjnym schematy i klisze fabularne mają w nim charakter wtórny, szczerkowy i niezamierzony.

Rzecz dotyczy filmu fikcji, ale nie tylko fikcji – również dokumentu. Rodzaj dokumentalny (film niefikcyjalny) w coraz to nowych, ciągle pojawiających się najróżniejszych jego postaciach ga-

tunkowych nie eliminuje całkowicie czynnika fabularności. Nie wyklucza on w sposób absolutny fabuły jako nośnika możliwych znaczeń, lecz ją upodrzednia względem całości, odbierając jej – oczywiście w przypadku przekazów fabularnych – status dominanty konstrukcyjnej przekazu. W filmach o charakterze afabularnym możemy więc mieć do czynienia z obecnością pewnych elementów fabuły, ale nie ona pełni w nich funkcję dominującą.

Ad 3) Ostatnia z trzech wyróżnionych kategorii, film niefabularny, zmierza do wyeliminowania z utworu filmowego wszelkich porządków przyczynowo-skutkowych i zastąpienia ich logiką rozwojową innego rodzaju. Mowa tutaj o alternatywnym modelu dzieła kinematograficznego, w którym zamiast fabuły mamy do czynienia z dominantą uporządkowania naddanego o charakterze poetyckim (resp. realizującego określoną funkcję estetyczną).

Do tej pory (porównaj wariant 1, czyli film fabularny, oraz wariant 2, czyli film afabularny) przekazem rządziła przyczynowość (kausalność – od łac. *causa* = przyczyna, powód). W fabule miała ona absolutny prymat, w filmach afabularnych ulegała redukcji, schodząc na dalszy plan. W odróżnieniu od tamtych dwóch wariantów w filmie niefabularnym kausalność zostaje całkowicie wyeliminowana. Jej miejsce zajmuje kazualność (od łac. '*casualis*' = przypadkowy). W konsekwencji tak zaprojektowanego przekazu ruchome obrazy stają się „obrazami na wolności”. W przypadku utworów niefabularnych klucz fabularny okazuje się kluczem zupełnie nieprzydatnym, mało tego, utrudniającym odbiór i odczytanie filmu.

W przypadkach skrajnych, takich jak *Pies andaluzyjski* (1928) czy *Złoty wiek* (1930) Luisa Buñuela, daje o sobie znać efekt ostentacyjnego zanegowania przez twórcę fabuły jako nośnika znaczeń. Do wymienionych przed chwilą klasycznych dzisiaj przykładów można by tutaj dodać ponadto: *Przygodę człowieka poczciwego* Franciszki i Stefana Themersonów (1937), *Sidła popołudnia* Mayi Deren i Aleksandra Hammida (1943) czy *Oj! nie mogę się zatrzymać!* Zbigniewa Rybczyńskiego (1975). Kategorię utworów tego typu – jako specyficzną odmianę filmu niefabularnego – określimy umownie mianem filmu antyfabularnego.

W strukturze semantycznej *Psa andaluzyjskiego* dokonuje się radykalne przełamanie porządku przyczynowo-skutkowego opowieści. Służą temu zabiegowi nie tylko pozbawione jakiegokolwiek logiki

fabularnej rozrywając tkankę ekranowej czasoprzestrzeni ostre przeskoki montażowe (tak zwane *jump cuts*), ale także – celowo naprowadzające adresata na fałszywy trop – „nonsensowne” napisy międzyujęciowe. Rola tego typu sygnałów (napisy: „Pewnego razu...”, „Osiem lat później.”, „Około trzeciej nad ranem...”, „Szesnaście lat wcześniej.”, „Wiosną...”) ma charakter przewrotny w tym sensie, iż dla wydobycia efektu antyfabularności opowieść wysyła widzowi mylny sygnał pozornego odwołania do zanegowanej przez twórcę konwencji filmu fabularnego.

* * *

Obecność struktury fabularnej w przekazie filmowym nie czyni go czymś estetycznie „gorszym” i „nieartystycznym”. Udział fabuły, wbrew temu, co blisko sto lat temu twierdził w swoim manifestie awangardysta Dziga Wiertow, nie odbiera kinu artyzmu, a dziełu filmowemu prawa do miana dzieła sztuki. Fabuła, pod warunkiem, że została kunsztownie wykreowana przez scenarzystę i reżysera, oferuje adresatowi istotną wartość naddaną współtworzącą określony obraz człowieka i świata. Jej ekranowa obecność każdorazowo niesie z sobą czytelny (układ) opowieści. Porządek ów zapisany jest głęboko w kodzie genetycznym zbiorowej pamięci kultury. Kino okazuje się tutaj XX-wiecznym spadkobiercą prastarej tradycji. W tym sensie David Wark Griffith opowiada Dickensem, Cecil Blount DeMille filmuje z Biblią w rękę, a John Ford dziedziczy i dyskontuje dla własnych celów klasyczną tradycję epicką: od Homera do Melville’a.

Zadajmy sobie jednak elementarne pytanie: czy można odrzucić porządek fabularny i rozwijać ekranową opowieść inaczej? Oczywiście, że można, i kino odkryło tę możliwość bardzo dawno temu, już w okresie wczesnoniemym, uprawiając ją praktycznie do dzisiaj. Brak fabuły bynajmniej nie pozbawia filmu logiki zdolnej rozwijać za jego pośrednictwem alternatywny sposób myślenia i przeżywania. „Logika – mawiał jeden z najwybitniejszych scenarzystów wszech czasów Albert Einstein – zaprowadzi cię z punktu A do punktu B. Wyobraźnia zaprowadzi cię wszędzie”.

Nie zamierzam tutaj przeciwstawiać narracji fabularnej jakimś innym – powie ktoś, być może, wartościowszym od niej – konkurencyjnym modelom ekranowych przedstawień. Chodzi mi raczej o wskazanie, że są one nie tylko teoretycznie możliwe, lecz w praktyce filmowej – jak daleko sięga historia kinematografii i sztuki

ruchomych obrazów – ciągle się pojawiają. Takie alternatywne rozwiązania w praktyce przecież funkcjonują. Co więcej, istnieje w stosunku do nich tu i ówdzie głoszone przekonanie, iż należą do sfery sztuki filmowej w stopniu wyższym niż utwory oparte na standardowej narracji fabularnej, z którym to poglądem nie podobna się zgodzić.

Uważam, iż narracja niefabularna stanowi model alternatywny wobec narracji fabularnej, co nie znaczy, że przysługuje jej atrybut wyższego stopnia artystyczności, rzekomo wykluczającej artystyczny charakter dzieł filmowych z udziałem fabuły. Struktura fabularna filmu zawiera w sobie potężny czynnik konwencjonalności ekranowych przedstawień. Czynnik ten, wciągając w daną grę adresata jako jej uczestnika, odgrywa zasadniczą rolę w procesie odbioru. Nie ważne, czy scenariusz i film wykorzystują cudze, dawno wymyślone i powszechnie znane matryce fabularne. Ważne, czy ich twórca potrafi zajmująco opowiadać. Charlie Chaplin ujął to niegdyś następująco: „Kto z zasady unika klisz, ryzykuje, że stanie się nudziarzem”.

Kwestią rzadko poruszaną w refleksji nad teorią i praktyką scenariusza jest zagadnienie relacyjności ukazywanych w nim zdarzeń. Dziwne, bo przecież od tego bezpośrednio zależy jego – atrakcyjna bądź nieatrakcyjna, umiejętna lub nieumiejętna – konstrukcja.

Jeśli uznać, że istotę każdego scenariusza i filmu stanowi opowieść o zdarzeniach, pojedyncze zdarzenie, ich ciąg i rozwój nabiera z punktu widzenia konstrukcji kapitalnego znaczenia. Zdarzenie nie jest tylko czymś zewnętrznym wobec opowieści. Należy do niej. To opowieść kreuje zdarzenia. Liczą się one dla niej tak długo, jak są zdarzeniami ekranowymi. Ważne jest to, co przytrafia się bohaterowi. Dobrze jest tutaj popatrzeć na rzecz z perspektywy widza, tak jak uczynił to niegdyś Miloš Forman:

Stwierdziłem jako widz, że abym polubił bohatera na ekranie, musi się z nim dzieć wiele różnych rzeczy. Musi on podejmować decyzje, musi uczestniczyć w zdarzeniach. Trzeba też próbować być obiektywnym w taki sposób, aby nie wprowadzać na ekran niczego, co rozumie się tylko samemu. Kiedy przygotowywałem się do „Lotu nad kukułczym gniazdem”, broniłem się przed czysto medyczną wiedzą na temat chorób umysłowych. Każdy z przyjaciół przysyłał mi książki na temat schizofrenii i tym podobnych rzeczy. Unikałem ich, ponieważ nie chciałem naładować się materiałem, który tylko ja będę rozumiał²⁶.

²⁶ Miloš Forman: *Lubię opowiadać zdarzenia*. Rozm. Krystyna Michalska. „Kino” 1983, nr 4.

Jedną z tajemnic zaawansowanego scenariopisarstwa jest umiejętność aranżowania koincydencji występujących w strukturze scenariusza. Pojęcie „znacząca koincydencja” obejmuje swoim zakresem wszelkie: zbieżności, styki, ściegi, paralelizmy, ekwiwalencje, połączenia etc., jakie wykorzystał autor, projektując utwór filmowy. Dobrze zaprojektowany scenariusz filmowy zawiera rozbudowaną, przemyślnie skomponowaną i splecioną sieć takich koincydencji, niezależnie od tego, czy w grę wchodzi film fabularny, afabularny czy niefabularny.

Można tu mówić o posługiwaniu się przez autora scenariusza zabiegami koincydencji – dających o sobie znać w czterech odmiennych porządkach utworu. Najpopularniejszym i najczęściej występującym z nich jest porządek fabularny (oparty na przyczynowo-skutkowym układzie zdarzeń). Trzy pozostałe stanowią: porządek dramatyczny (od filmu sensacyjnego i filmu akcji poprzez musical i melodramat aż do tragedii – z obowiązkowym udziałem efektu katharsis), dalej porządek komediowy (od humoreski, farsy i burleski slapstickowej po sophisticated comedy, bufonadę i komedię absurdu) oraz porządek poetycki. W sposobie (nad)organizacji tego ostatniego dominuje konsekwentne nastawienie na efekt uporządkowania naddanego formy filmowej, przy jednoczesnej świadomej rezygnacji z kauzalnego porządku rozwoju zdarzeń ekranowych.

Należy koniecznie dodać, iż w granicach struktury pojedynczego dzieła wymienione porządki nie są czymś odrębnym i rozłącznym. W praktyce filmowej bywają one z sobą często łączone i splatane, tworząc różnego rodzaju atrakcyjne amalgamaty i konfiguracje (przykładowo: film przygodowy, komedia mrożącą krew w żyłach, komediodramat, tragifarsa i in.).

Moc obrazowania

Pasmo burzliwych przeobrażeń kultury XX wieku doprowadziło do ukształtowania się i utrwalenia w świadomości społecznej dychoomicznego podziału na: kulturę słowa i kulturę obrazu. Za przeświadczeniem tym stoi stary przesąd. Dawno temu przyjęło się sądzić, iż obie sfery – werbalna i ikoniczna – funkcjonują antagoniście, tocząc z sobą nieustanną walkę o prymat i dominację. Na początku było słowo, a może obraz? To kwestia do osobnej – uwolnionej od dogmatów – dyskusji. Podobnie jak dylemat, czy świat utkany ze słów to świat całkiem inny niż ten złożony z obrazów, skoro oba nie mają rzekomo z sobą nic wspólnego, a wręcz przeciwnie, ostro się zwalczają.

Bez wątpienia, zamiast podsycać sztuczny konflikt, warto stawić na kooperację i przenikanie się obu sfer: werbalnej i obrazowej. Nie ma żadnej pewności, iż słowo jako medium ekspresji jest w dziejach kultury starsze niż medium obrazu. Podobnie jak nie ma dowodów na to, iż historyczne pierwszeństwo przypada w niej obrazowi. Pogląd dotyczący nieusuwalnego rzekomo konfliktu między słowem (resp. kulturą literacką) a obrazem utrzymuje się praktycznie do dzisiaj, przy czym nazwę „kultura obrazu” zastąpiły w ostatnim ćwierćwieczu minionego stulecia określenia takie jak: „kultura obrazkowa”, „kultura ikoniczna”, „kultura audiowizualna”.

Scenariusz filmowy opisuje za pomocą słów coś, czego jeszcze nie widać i nie słycać. Na tym polega właściwa mu moc obrazowania. Projekt scenariuszowy jest niczym innym jak utkanym ze słów przybliżonym wyobrażeniem przyszłego filmu. W przypadku scenorysu dochodzi do tego alternatywa w postaci sekwencji obrazów, które mają ukazać rozwój przyszłego utworu. Żeby go zobaczyć i usłyszeć, potrzeba lekturowej wyobraźni i umiejętności specyficznej domyślnej lektury. Po stronie adresata niezbędne jest zarówno trzeźwe racjonalne podejście, jak i pewna doza czytelniczkiej empatii.

Nasuwa się w tym miejscu elementarne pytanie: czy słowo i obraz są rzeczywiście pojęciami antagonistycznymi? I kolejne: czy za rozdziałem ich przemawia w charakterze neodpartego argumentu jakaś odwieczna tradycja kulturowa? Zadane przed momentem dwa

pytania nie pojawiają się tutaj przypadkowo. Zmierzają one do frontalnego zakwestionowania poglądu, w myśl którego słowo jest czymś całkowicie odmiennym od obrazu, a kultura słowa nie ma nic wspólnego z kulturą ikoniczną, w tym także kulturą ruchomych obrazów: zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych.

Opisany wyżej dylemat wiąże się ściśle z kwestią obrazowania. Tradycyjny podział na kulturę ikoniczną i kulturę druku utracił nie tylko sens, ale także moc wyjaśniającą ewolucyjne przemiany dzisiejszych form komunikacji społecznej. Znacząca część współczesnej refleksji literaturoznawczej kieruje uwagę na pojęcie obrazu i obrazowania. Im bardziej studiujemy mechanizmy dzisiejszej praktyki komunikacyjnej, tym mocniej daje o sobie znać analogia między obrazami werbalnymi a obrazami o charakterze wizualnym, audialnym czy wreszcie audiowizualnym. Analogia, a nie trudny do zażegnania spór i konflikt, w którym iluzoryczna racja przypada to jednej, to drugiej stronie.

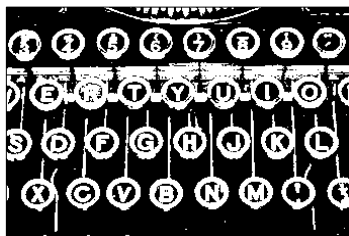
Kwestią do gruntownego rozważenia jest sposób traktowania scenariusza filmowego jako: 1) utworu literackiego, bądź też 2) werbalnego potpourri. Wciśnięte w powszechnie obowiązujący gorset, do bólu „profesjonalne” w swym kształcie scenariusze bardziej realizują dzisiaj pewien obiegowy szablon, niż rozwijają wyobraźnię autora i czytelnika. Zapisany w sztywnych ramach scenariuszowy schemat gubi swoistą ekspresję medium, za pomocą którego dana opowieść ma zostać wyrażona. Traci na tym autorska moc obrazowania.

Sprawa, o której w tym momencie dyskutujemy, dotyczy bezpośrednio sztuki scenariopisarstwa i scenopisarskiego rzemiosła. Panujący obecnie w świecie standard i obiegowy format scenariusza cechuje zbyt daleko idący utylitaryzm. Oczywiście, producentowi i innym użytkownikom wygodnie jest otrzymywać produkt scenariuszowy w standaryzowanej i zunifikowanej postaci. Wygodniej się go czyta i, co tu dużo mówić, szybciej przerzuca. Przy takim bezosobowym podejściu do scenariusza coś istotnego jednak tracimy. Format ułatwia, ale też zubaża jego myślową zawartość i strukturę. Przede wszystkim zaś odbiera jej indywidualny odautorski styl i wyraz.

W dawnych scenariuszach pisanych przez mistrzów tego zawodu daje o sobie znać literacka „nadwyżka” uformowania, a wraz z nią magia autorskiej wyobraźni – nieskrępowanej regułami formatu i przynależnego doń referencyjnego stylu werbalnej prezentacji.

Wilder, Prévert, Spaak, Preston Sturges, Herman J. Mankiewicz, Zavattini, Bergman, Fellini, Antonioni, Pasolini i Konwicki wnosili do swoich scenariuszy bezcenny pierwiastek filmowej poezji wynikający ze spotkania sztuki słowa z sztuką obrazowania.

Scenarzysta toruje drogę do mającego powstać filmu. Wyznacza przyszłą trasę i cel podróży. To on pierwszy rozpoznaje dzięki swojej wyobraźni kształty ekranowego widowiska, formułując je i kreśląc za pomocą słów. Sprowadzanie jego wysiłku do serii standardowych, powszechnie przyjętych rozwiązań jest ograniczaniem inwencji, na której wszystkim z oczywistych względów powinno zależeć.



Scenariusz jako informacja

O czym mówi scenariusz filmowy?

Każdy bez wyjątku scenariusz – zarówno nieudany, jak i doskonale napisany – przekazuje określoną pulę informacji na temat przyszłego filmu. Nic w tym szczególnie dziwnego, skoro jest sporządzonym na papierze projektem dzieła. Intrygujące okazuje się dopiero co innego, mianowicie sposób transmisji danych, które w nim zapisano.

Generalnie, w przypadku budowy scenariusza mamy do czynienia z dwiema kategoriami powiadomień. Jedne z tych informacji, umownie nazwane dla potrzeb naszych rozważań „egzogennymi”, na podobieństwo didaskaliów w dramacie, zostały wyrażone przez scenarzystę *expressis verbis* jako komentarz i odautorska dyspozycja. W powszechnie panującej dzisiaj, wielorako sformatowanej formule scenariusza dyspozycji tych jest niewiele. Innych dostarcza jego – tak, a nie inaczej obmyślana i zaprojektowana – struktura, czyniąc z nich informacje „endogenne”, a więc zawarte przez autora *implicite* w samym utworze. Z grubsza odpowiada temu w terminologii anglosaskiej przeciwstawienie dwóch sprzężonych z sobą modusów narracji uprawianej w języku ruchomych obrazów: *telling* i *showing*.

Spróbujmy pokrótce wyliczyć najważniejsze z zapisanych w scenariuszu informacji, odnosząc je do kształtu przyszłego widowiska. W trakcie jego lektury śledzimy przede wszystkim opowieść, niekoniecznie fabularną, a w niej akcję i jej bohatera względnie bohaterów. Można w związku z tym zaryzykować ogólniejsze twierdzenie, iż nie ma filmu bez ciągu zdarzeń. Podobnie jak nie ma go bez określonego punktu widzenia (i słyszenia), a także bez serii sytuacji ekranowych, w których zachodzi obserwowalna zmiana. Obecność dziania się (zdarzeń), punktu widzenia i słyszenia, z którego są one percypowane przez adresata filmu (odbiorcę wirtualnego), oraz zmiany sytuacji, jakie dokonują się w scenariuszu i na ekranie – stanowią warunek sine qua non każdego spektaklu kinematograficznego.

W centrum opowieści (ale niekoniecznie w centrum akcji) przez cały czas znajduje się główny bohater lub bohaterowie. W zależności od potrzeby sekundują mu również postaci dalszoplanowe, które w rozmaity sposób wspierają i definiują rolę głównego protagonisty. Bieg akcji w scenariuszu i na ekranie miewa bardzo zróżnicowaną dramaturgię i dynamikę. Od filmów, w których zdarzenia i perypetie kipi energią przemiany, do takich, w których niemal „nic się nie dzieje” (dramat typu „czechowowskiego” bądź scenariusz w duchu kina spod znaku Yasujiro Ozu, Roberta Bressona, Alaina Resnais czy Erica Rohmera).

Pierwszorzędnie ważne zadanie w charakterystyce scenariusza, o czym nie zawsze się pamięta, przypada konwencji rodzajowej i gatunkowej. Biegunowe przeciwieństwo dwóch rodzajów filmowych: filmu faktów i filmu fikcji stanowi bardzo istotny wyznacznik specyfiki wszelkich typów scenariusza. Rodzaj dokumentalny, z wszystkimi najróżniejszymi jego odmianami, całkiem inaczej niż historia wymyślona „ustawia” naszą odbiorczą świadomość i projektuje stosunek widza do świata przedstawionego. To, na co będziesz patrzeć i czego będziesz uczestnikiem – brzmi wówczas niepisana instrukcja obsługi projektu – nie jest zmyśleniem, całkiem przeciwnie, zamierza być sfilmowanym przedstawieniem rzeczywistości.

W procesie odbioru filmowego dokumentu nawet wydarzenia inscenizowane z udziałem aktorów należy traktować umownie, jako hipotetyczną rekonstrukcję przebiegu rzeczywistych wydarzeń. Ich „fikcjonalność” (resp. sztucznie wykreowana za pomocą określonych środków wyrazu „dokumentalność”) to tylko konieczny filmowy substytut, a nie coś, co otwiera się kluczem innym niż pozostałą resztę wydarzeń. Stąd rodzaj dokumentalny (*documentary*) nieprzypadkowo nazywany bywa również niefikcjonalnym (*non-fiction*). Z owego zawierzenia rzeczywistości ukazanej na ekranie czerpie również swój potencjał w procesie odbioru filmu „łże-dokument” (niby-dokument, *mock-documentary*, *mockumentary*²⁷).

²⁷ Odsyłam w tym miejscu Czytelników do poświęconego mock-dokumentom Marka Piwowskiego wnikliwego studium Katarzyny Mąki-Malatyńskiej: *Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylizacyjnych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego*. „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” nr 23, 2014. Przy okazji opowiadam się za tym, by uznać, iż mock-dokument przy całej swej specyfice i ryzykownym balansowaniu na granicy fikcji przynależy mimo wszystko do sztuki dokumentu.

W przypadku fikcji fabularnej sprawy dziejące się w rzeczywistości ekranowej przybierają całkiem inny obrót. W wyobraźni można wykreować historie, które dzieją się w świecie nierealnym, nie są ograniczone faktografią, chronologią, prawami fizyki, biologii itp. Scenariusz takiego filmu żyje autorskim zmyśleniem. Im jest ono bardziej zaskakujące, oryginalne i nośne, tym lepszy scenariusz. Scenariusz musi zaskakiwać. Nie wolno jednak z tym przesadzić. Obowiązuje niepisana zasada prawdopodobieństwa (*verisimilitude*). Będzie jeszcze o niej mowa w dalszym ciągu rozważań, w momencie gdy zajmiemy się problemem wiarygodności świata przedstawionego na ekranie: ukazanych w nim: zdarzeń, postaci, sytuacji ekranowych, scenerii i realiów.

Wprowadzie film faktów i film fikcji w ujęciu modelowym stanowią biegunowe przeciwieństwo, jednak na gruncie poetyki danego dzieła przeciwieństwo owo niekoniecznie i bynajmniej nie zawsze prowadzi do ostrego dychotomicznego rozdziału. Rodzaju dokumentalnego i rodzaju fabularnego w utworze filmowym i audiowizualnym nie należy od siebie całkowicie separować. Są one przeciwstawne, ale nie wykluczają się nawzajem. W praktyce komunikacyjnej kina, telewizji i nowych mediów bardzo często mamy do czynienia z sytuacją, w której żywioł fabularny występuje wspólnie, łączy się i przeplata z żywiołem dokumentalnym. Kojarzenie z sobą obu rodzajów filmowych, a także wzajemne przenikanie i uzupełnianie się ich właściwości zawsze występowało i nadal na co dzień występuje w sztuce i komunikacji filmowej.

Nie jest więc czymś niezwykłym ani też absolutnie wyjątkowym, że film fabularny operuje atrybutami dokumentu, a w filmie dokumentalnym vice versa pojawia się pierwiastek fikcji (np. wątki apokryficzne czy epizody inscenizowane z udziałem aktorów). Dochodzi do tego podstawowa kwestia prawdy jako kryterium takiego, a nie innego odbioru oraz probierza zawartości wszelkich przekazów filmowych i audiowizualnych. Należy pamiętać, że informacja, jaką niesie z sobą przekaz dokumentalny, nie jest ani odrobinę bardziej prawdziwa przez to, że stoi za nią właśnie użycie elementów rodzajowych przekazu eksponującego realia, sytuacje i zdarzenia postrzegane jako fakty.

Podobna uwaga dotyczy informacji zbudowanej na bazie fikcyjnego modelu przedstawienia, która również może zawierać wysoki – i przez to niezmiernie sugestywny w odbiorze – stopień

prawdziwości²⁸. Ekranowe zmyślenie nie tylko przenika się wówczas z faktografią, ale łączy się z nią w organiczną całość. „Dichtung” spełnia funkcję „Wahrheit” i przeciwnie. Dotyczy to zwłaszcza procesu przemian funkcji poznawczej pełnionej przez rozmaite dzieła sztuki filmowej na przestrzeni dziejów kina rekonstruuujące odległą i nieodległą przeszłość: od *Narodzin narodu* Davida Warka Griffitha (1915), poprzez *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa (1941), *Z zimną krwią* Richarda Brooksa (1967), *Dzień szakala* Freda Zinnemanna (1973), *Szeregowca Ryana* Stevena Spielberga (1998), do *Walca z Baszirem* Ariego Folmana (2008) i *Drogi na drugą stronę* Anki Damian (2011).

Informacyjna zawartość każdego bez wyjątku scenariusza pozostaje w ścisłym związku z nowatorstwem jego uformowania. Istnieją scenariusze przepełnione bogatą inwencją i niezmiernie oryginalne w sposobie potraktowania tematu, ale nie istnieje nic takiego jak stuprocentowa oryginalność danego projektu. W każdym scenariuszu filmowym daje o sobie znać mniejszy lub większy udział konwencji (resp. umowy służącej porozumieniu między autorem i widzem). Umowność ta jest rzeczą nieodzowną. To właśnie ona czyni scenariusz tekstem kultury i wprowadza go w obieg komunikacji społecznej, nadając mu czytelny dla widza charakter.

Innowacja zawarta w scenariuszu staje się widoczna na tle powtórzenia. Sztuka opowiadania nie eliminuje retoryki, wręcz przeciwnie, angażuje ją do własnych celów. Odchodząc od tego, co już było i co zostało przez kogoś napisane bądź sfilmowane, a zarazem nawiązując z wszystkim tym ciągły kontakt (również poprzez całkowite zaprzeczenie dotychczasowym wzorcom), scenarzysta nieustannie określa swój projekt względem tradycji, wobec języka ruchomych obrazów, rozmaitych sposobów dramatyzacji, matryc fabularnych oraz złóż zbiorowej pamięci zapisanej w określonych konwencjach przedstawiania, memach, archetypach i mitach.

Nie jest w tym momencie najważniejsze (choć skądinąd bardzo istotne dla oceny wartości produktu scenariuszowego), czy autor myśli i opowiada za pośrednictwem scenariusza (resp. panuje nad własnym dziełem, świadomie kontrolując jego kształt), czy raczej scenariusz opowiada i myśli nim. Jedna i druga sytuacja uzmysławia, jak ważna rola przypada w nich retorycznemu oddziaływaniu okre-

²⁸ Zob. Jerzy Ziomek: *Prawda jako problem poetyki*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

ślonych konwencji. Grunt kulturowy scenariusza sprawia, że dana budowla – zanim jeszcze otrzyma banalny bądź też oryginalny kształt i wyraz – zostaje posadowiona na ugruntowanym podłożu pamięci kultury.

Strzelba Czechowa

Słynną „strzelbę Czechowa” (prawo to sformułował wielki dramaturg w liście do swojego przyjaciela Siemiona Siemionowicza Łazariewa) znają nie tylko Rosjanie czy Polacy, ale również Włosi, Francuzi, Niemcy, Anglicy, Szwedzi i Amerykanie, o innych nacjach nie wspominając. „Strzelba Czechowa” to elementarz opowiadania (konstruowania opowieści) na scenie i na ekranie. Wszędzie tam, gdzie istnieje w miarę rozwinięta kultura teatralna i dramatyczna, wiadomo, że „strzelba, która wisi w pierwszym akcie, musi wypalić w drugim lub trzecim”. Niekiedy reguła ta bywa przytaczana w bardziej skondensowanym brzmieniu: „Jeżeli w pierwszym akcie wisi na ścianie strzelba, to w ostatnim musi wypalić”.

Czy jednak „strzelba Czechowa” stanowi narracyjny kanon postępowania, bezwzględnie obowiązujący zarówno dramaturga, jak i scenarzystę? Na tak postawione pytanie odpowiedź brzmi: nie. Z pewnym istotnym zastrzeżeniem, takim mianowicie, że kwestia ta – i związana z nią ogólniejsza zasada konstrukcji – nie ogranicza się do pojedynczego elementu. Jeśli potraktować rzecz niedosłownie i uważniej wczytać się w głębszą myśl zawartą w słynnym stwierdzeniu Czechowa, należy ją interpretować nie na zasadzie *pars pro toto*, lecz przeciwnie: *totum pro parte*. Nie chodzi o jedną fuzję i o pojedynczy wystrzał na końcu. To całość danego utworu okazuje się ważniejsza od części, tłumacząc ją, wielorako uzasadniając i objaśniając.

Dramaturgicznemu prawu „strzelby Czechowa” podlega nie jakiś jeden, izolowany od reszty, wybrany obiekt, lecz wszystkie elementy wchodzące w skład przedstawienia. Dotyczy ono: postaci głównych i dalszoplanowych, rozwoju akcji, opisywanych zdarzeń i ich okoliczności, ale także wszelkich realiów i rozmaitych szczegółów filmowego świata. Nie o obecność pojedynczego detalu tu idzie, lecz o – by się tak wyrazić – politykę informacyjną w grze prowadzonej z widzem: o przemyślaną obecność każdej bez wyjątku informacji zapisanej w scenariuszu, która znajduje swoje funk-

cjonalne uzasadnienie i zamierzony sens wyłącznie jako coś, co dobrze służy rozwojowi opowieści i strukturze znaczeniowej przyszłego filmu.

Poetyka scenariusza

Poetyka scenariusza stanowi ważny czynnik informacji. Scenariusz filmowy projektuje świat sam w sobie: znakowy mikrokosmos sztucznie wykreowany i wyobrażony za pomocą słów. Mikrokosmos ten do pewnego stopnia objaśnia się sam, przez właściwą mu koherentną organizację elementów i związków między nimi, nadaną uprzednio przez scenarzystę. I jednocześnie, poszukuje dla siebie wypełniającego objaśnienia odnajdywanego poza nim: w mającej powstać strukturze filmowej. Jedno okazuje się funkcją transmisyjną drugiego. Dobrze zaprojektowany, precyzyjnie obmyślany scenariusz nie jest statyczną budowlą z drewna, cegły czy kamienia. Stanowi on rodzaj konstrukcji nośnej w procesie – coś na kształt metaforycznej trampoliny wyobraźni, która powstała po to, by umożliwić twórcom filmu skok w nową jakość.

W aspekcie przyrostu informacji scenariusz filmowy nie rozwija się na drodze prostej akumulacji znaczenia (vide klasyczna koncepcja Jana Mukařovský'ego²⁹). Wbrew powszechnie przyjętemu pogładowi nie liczą się w nim ani same zdarzenia, ani też ich bezpośrednia koniunkcja. Stanowią one porządek podstawowy i ważny, ale nie jedyny. Funkcja i właściwe przeznaczenie scenariusza sprawiają, iż jest on strukturą probabilistyczną. Jej podstawową właściwością pozostaje ustanawianie wyborów interpretacyjnych między komunikatem a wirtualnym czytelnikiem, w domyśle: lektorem scenariuszowym, producentem, reżyserem i in. Tak więc nie ogranicza się ona jedynie do tego, co literalnie powiedziane; o wiele bardziej stawia na to, co nie do końca wysłowione i domyślne.

Strukturą scenariusza rządzi logika „poetyki otwarcia” (termin Umberta Eco³⁰), a wraz z nią zamierzona przez scenarzystę nieokre-

²⁹ Jan Mukařovský: *O języku poetyckim*. Przeł. Wojciech Górny. W: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948*. Pod red. Marii Renaty Mayenowej, Warszawa 1966, s. 190 i nast.

³⁰ Umberto Eco: *Otwarcie, informacja, komunikacja*. Tłum. Jadwiga Gałuszka. W tegoż: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 89 i nast.

śloność uruchamiająca w lekturze wybór za wyborem. Otwiera się tutaj mniej lub bardziej rozległe pole niedookreślenia. Scenariusz w momencie jego ukończenia niczego nie zamyka, wręcz przeciwnie, na swój sposób wszystko otwiera. W możliwościach ciągłego wyboru tkwi rzeczywista wartość informacji, jaką niesie z sobą dany utwór scenariuszowy. Precyzja dobrze napisanego scenariusza polega nie na umieszczeniu w nim takich czy innych szczegółów, lecz na mistrzostwie eksponowania pól wyboru.

Mamy w nim również do czynienia z paradoksem nowego. W kategoriach pragmatyki komunikowania: czynnik powtórzenia odgrywa w scenariuszu rolę równie ważną, jak czynnik innowacji.

Nowość na gruncie kultury filmowej powstaje dzięki powtarzalności. Dzięki niej i poprzez nią daje o sobie znać. Novum scenariusza wychodzi na spotkanie i spotyka się z novum filmu. Chcemy czegoś więcej, pragniemy tego. Ale, aby owo inne i nowe mogło się pojawić, niezbędne jest pośrednictwo już znanego. Wszelka twórczość artystyczna jest odtwarzaniem, reinkarnacją czegoś, co było, odkrywaniem nowego w dawnym, minionym, starym, i minionego w nowym, dotąd nieznanym i niestworzonym.

Poziom oryginalności wysiłków scenarzysty zależy od niekonwencjonalnego (czytaj: odkrywczego) odwołania się do konwencjonalnych wzorców i wartości, które przypisuje się określonej odmianie scenariusza filmowego. Stąd każdy „dobrze napisany” („profesjonalny”) scenariusz bywa poniekąd „matrycą”. W oczach swego adresata reprodukuje on w znacznej mierze wyobrażenie o tym, czym powinien być i jak ma wyglądać. Jeśli jednak jego autor na tym tylko poprzestanie, nie oferując ponadto niczego nowego, wrażenie powyższe obróci się w praktyce przeciwko scenariuszowi, zamieniając go w odbiorze lekturowym w coś całkowicie wtórnego.

Każdy scenariusz pociąga za sobą informacyjną niepewność. Jest jak przewodnik zapewniający orientację na danym terytorium, ale jednocześnie otwarty na przysgodę jego eksplorowania. Dostarcza niezbędnego zestawu informacji o przyszłym filmie, zapisanych jednak i zaprezentowanych w celowo niedookreślonej formie. Dzięki temu uruchamia i otwiera nie jedno, lecz wiele możliwych znaczeń, scena po scenie zwielokrotniając własny semantyczny potencjał. Podobnie jak przekaz filmowy, scenariusz dysponuje własnym kapitałem prawdopodobieństwa w ukazywaniu rzeczywistości. Właściwy mu efekt prawdopodobieństwa (*verisimilitude*) ma swoje źródło

tyleż w korekcji danych zewnętrznego świata, co w jego własnej licencji na dopuszczalną umowność dosłownych i domyślnych przedstawień.

Jako otwarta struktura komunikacyjna zmierzająca w stronę innej struktury scenariusz jest polem możliwości i wyborów dokonywanych w trakcie lektury w serii zaprojektowanych przez

**W strukturze scenariusza
liczy się nie tyle to,
co zostało *expressis verbis*
powiedziane i nazwane,
ile to, co może zostać twórczo
zaadaptowane i wykorzystane
w danym filmie.**

scenarzystę alternatyw. Wirtualny adresat utworu scenariuszowego samodzielnie pokonuje drogę, którą wcześniej przebył i w generalnych zarysach opisał jego twórca.

ciągające się pośród równoprawdopodobnych alternatyw), niż to wszystko, co znajdzie się ostatecznie na ekranie.

W tym sensie scenariusz filmowy zawiera w sobie i oferuje z reguły o wiele więcej (a mianowicie pola i możliwości wyboru roz-

Ekonomia detalu

Już w starożytności zagadnieniem umiaru i dyscypliny myślowej zajmowali się Platon i Arystoteles. W epoce Średniowiecza zafascynowało ono żyjącego na przełomie XIII i XIV wieku angielskiego duchownego Williama Ockhama, który w dziele *Summa logiczna* sformułował – wywodzącą się z filozofii antycznej – zasadę „*pluralitas non est ponenda sine necessitate*” (w wolnym tłumaczeniu „nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę”). Twierdzenie powyższe przejęte i zaadaptowane przez następców weszło w wiekach następnym do kanonu nowożytnej myśli filozoficznej pod nazwą „brzytwy Ockhama”³¹.

Jego doniosłość z czasem odkryły również nauki ścisłe. Wielki fizyk Isaac Newton podążył tym samym tropem, twierdząc „*We are to admit no more causes of natural things than such as are both true and sufficient to explain their appearances*” [„Nie należy przypisy-

³¹ Zasady tej nie powinno się jednak nadmiernie generalizować w odniesieniu do konstrukcji scenariusza. „Niektóre rodzaje prawdy – powiada Jack London – są kłamstwem i tylko dlatego cieszą się wielkim uznaniem”.

wać rzeczom naturalnym więcej przyczyn, niż takie, które są tyleż prawdziwe, co wystarczające, by wyjaśnić ich cechy”]. Umiar w przeprowadzeniu logicznego dowodu, o jakim tu mowa, oznacza w istocie dyscyplinę myślową, która potrafi w przekonujący sposób odkrywać i wiązać w jedno przyczynę i skutek.

Wyraz „parsymonia” wywodzi się od łacińskich słów: *parsus* (‘oszczędny’), *parcere* (‘oszczędzać’). W czasach, gdy nauka była jeszcze bardzo blisko sztuki, a nauki ścisłe pozostawały w ścisłym kontakcie z refleksją humanistyczną, wiele miejsca w sztuce zajmowało dążenie do tego, by w formułowaniu myśli uzyskać formę tyleż nośną, co lapidarną w wyrazie. Aforyzm, fraszka, sonet, nowela, humoreska, porzekadło, przysłowie, facecja, skecz, dowcip – wszystkie te gatunki czerpią swoją energię z oszczędnego gospodarowania środkami wyrazu. W granicach tak pojętej dyscypliny konstrukcji myślowej mieszczą się przykładowo: mistrzowska riposta w toczącym się sporze, końcówka szachowa ograniczona do absolutnie koniecznej najmniejszej liczby posunięć czy, uchodzący za najbardziej elegancki, dowód matematyczny przeprowadzony z maksymalną prostotą.

W każdym z tych przypadków chodzi o elementarne prawo dobrze skonstruowanej opowieści (sztuki dramatycznej etc.), w którym daje o sobie znać sztuka umiejętnego rozwijania filmowej – i nie tylko filmowej – narracji. U podstaw tego kunsztu leży ekonomia detalu, ściśle związana z umiejętnością filtrowania rozmaitych szczegółów występujących w scenariuszu. Na jego kartach muszą pozostać i liczyć się tylko te, które okażą się przydatne do zbudowania zajmującej opowieści oraz frapującej intrygi dramatycznej. Wszystko inne powinno odpaść jako – skądinąd może nawet interesujące i atrakcyjne, ale – całkiem zbędne dla konstrukcji i przebiegu rozwoju przyszłego filmu.

Logika rozwoju

W momencie rozpoczęcia akcji – w pierwszej scenie i w pierwszym opisanym zdarzeniu – scenariusz może być jeszcze wszystkim. Dokładniej mówiąc, prawie wszystkim, bo określony kierunek przewidywanego rozwoju nadał mu już wcześniej tytuł³². Stwierdzenie powyższe w odniesieniu do scenariopisarstwa ma swój wymiar za-

³² Na temat pojemności znaczeniowej tytułu i jego roli w konstrukcji semantycznej filmu zob. Marek Hendrykowski: *O tytule filmowym. W tegoż: Najlepsze kasztany. Antologia cytatów polskiego filmu*. Poznań 2014.

równie teoretyczny, jak i praktyczny. Rzec można, iż między początkiem scenariusza filmowego a jego końcem dokonuje się za każdym razem kontrolowane przejście od nieładu całkowitej entropii do ładu zakładanego optimum informacji. Informacji, która wynika z takiego, a nie innego zorganizowania rozwoju danego utworu przez scenarzystę.

Scenariusz filmowy rozpatrywany w kategoriach psychologii społecznej i antropologii kultury stanowi szczególny przypadek doświadczenia lekturowego opartego na zasadzie metabolizmu informacyjnego.

Podstawowym zadaniem utworu scenariuszowego jest poinformować o przyszłym filmie oraz zaprojektowanie filmowego przedstawienia; słowem: opowiedzenie słowami (z możliwą alternatywą bądź dodatkiem w postaci rysunków) film, który dopiero powstanie. Stąd bliskie pokrewieństwo scenariusza ze sztuką dramatyczną widoczne w wielu konkretnych rozwiązaniach, takich jak: konflikt, intryga dramatyczna, podział na akty, podział na sceny, operowanie techniką zwrotów akcji, suspens, antycypacje, retardacje, spięcia dramatyczne, perypetie, klimaksy, punkty kulminacyjne, rozładowania i in.

Wydaje się nieprzypadkowe, iż w zawodzie scenarzysty znacznie lepiej niż prozaicy czuli się zawsze dramaturdzy. Jednym z możliwych wyjaśnień tego intrygującego fenomenu jest kluczowa dla każdego scenariusza rola sceny filmowej jako podstawowego elementu organizacji jego budowy. Scenarzysta dramaturg myśli za pośrednictwem scen „czuje” z reguły lepiej niż prozaik. Innego argumentu i możliwego do przyjęcia objaśnienia dostarcza dramaturgiczny aspekt utworu będącego scenariuszem, a w nim zwłaszcza warsztatowa umiejętność skonstruowania odpowiednio nośnej intrygi dramatycznej.

Jeśli uznamy, że logika rozwoju opowiadania czy powieści (z wyrazistym podziałem na partie opisowe i partie rozwijające przebieg zdarzeń) rządzi się prawami odmiennymi niż logika konstrukcji dramatycznej – dotyczy to właśnie sposobu transmisji zawartych w danym widowisku informacji o postaciach, konfliktach, zdarzeniach, perypetiach etc. Podobnie jak w sztuce dramatycznej, a inaczej niż w prozie fabularnej, narrator scenariusza jest kimś transparentnym. Obecność narratora w granicach tekstu scenariuszowego ma charakter dyskretny. Właściwą mu rolę i rodzaj aktywności można by określić rolą inicjatora ekranowych zdarzeń.

Scenarzysta uzurpuje sobie pierwsze wyobrażenie przyszłego filmu, a wraz z nim całokształt decydowania o tym, co ma się w nim wydarzyć. Nie eksponuje siebie, co nie znaczy, że jest przez to kimś mniej ważnym. To on – na długo zanim inicjatywę przejmą producent i reżyser – wchodzi w rolę pierwszego autora. Do niego osobiście należy nie tylko pierwszy ruch (zwany w grze w szachy debiutem), ale także przebieg całej rozgrywki i pełna kontrola nad nią aż do końca. Na szachownicy scenariusza to on atakuje i broni się, on włada ruchami pionków i figur oraz ich zmiennymi konfiguracjami, on dba nieustannie o taktykę i organizuje strategię, wiedząc na przykład, że dla dobra skutecznie prowadzonej gry warto poświęcić figurę, by zachować inicjatywę.

Do niego również należy „boski” przywilej zaprogramowania nieprzewidywalnego dla widza finału pasjonującej rozgrywki. Mistrz opowieści prowadzi swoją wyrafinowaną grę, mnożąc konflikty i perypetie, ale w gruncie rzeczy zmierzając prosto do celu. Nasuwa się myśl, że scenarzysta w tworzonym przez siebie, wyrażonym w słowach (bądź rysunkach, jak w przypadku scenorysu) wyimaginowanym świecie jest demiurgiem, który wprawdzie nie panuje nad wszelkimi znaczeniami swojego scenariusza (bo to po prostu niemożliwe), ale pewną ręką zarządza zarówno stworzonym przez siebie mikrokosmosem, jak i logiką właściwego mu rozwoju.

Na podstawie powyższych rozważań dotyczących panowania scenarzysty nad wszelkimi elementami tekstu, z zakończeniem włącznie, można by wyciągnąć – jedynie z pozoru słuszny – wniosek, że scenariusz filmowy jest utworem zamkniętym. Wniosek nieuprawniony i całkiem mylny. W praktyce twórczej bywa bowiem wprost przeciwnie. Scenariusz stanowi strukturę operacyjną. Dobrze skonstruowany – okazuje się dziełem otwartym, a nie zamkniętym. Jego twórca scena po scenie poszukuje w nim takich rozwiązań, które – przez swoją semantyczną nieokreśloność – będą czynić daną strukturę scenariuszową podatną na dalszy rozwój i różnego typu dopełnienia. To one właśnie nadają scenariuszowi niezbędną nośność.

Mówiliśmy wcześniej o dwóch kategoriach informacji zawartych w scenariuszu: informacjach egzogennych oraz endogennych. Nie chodzi tu o oddzielność i dychotomiczny rozdział obu tych kategorii, lecz o to, że ich semiotyczna funkcja ma charakter wewnętrznie złożony i ambiwalentny. Pamięć kulturowa odgrywa w scenariuszu (tak samo jak w gotowym filmie) ogromną rolę. Za

przykład weźmy odwołania do rodzaju czy gatunku filmowego, które wynikają w nim z indywidualnej realizacji ewokowanego wzorca genologicznego.

Podobnie ma się rzecz z konstrukcją bohatera. Osiąga ona każdorazowo wymiar intertekstualny: powołana do istnienia na kartach scenariusza postać odnosi się do tysięcy innych postaci ekranowych i nie tylko ekranowych, jakie kursują w zbiorowej pamięci³³. Bohater, nawet najbardziej oryginalnie pomyślany i wykreowany przez scenarzystę, okazuje się postacią gdzieś już uprzednio widzianą, znajomą, kogoś przypominającą lub od kogoś całkiem różną. Tak więc, endogenne i egzogenne informacje zawarte w projekcie scenariuszowym nie wykluczają się nawzajem i nie egzystują z osobna, lecz łączą się i przenikają.

Klasyczna maksyma „nihil novi sub sole” w odniesieniu do kina ma jednak pewne granice, poza którymi rządzi autorska wolność decyzji, na przykład w kwestii wyboru gatunku. Logika rozwoju scenariusza filmowego dyktowana jest w znacznej mierze i regulowana przez konwencję (bądź wiązkę rozmaitych konwencji), jaka została w nim wykorzystana. Wiarygodność i prawdopodobieństwo ukazanych sytuacji ekranowych, zdarzeń i ich okoliczności, zachowań postaci itp. będą czymś zupełnie innym w przypadku: burleski slapstickowej, travelogu, dramatu kryminalnego, baśni filmowej, thrillera, filmu szpiegowskiego i, dajmy na to, w odniesieniu do musicalu. Sięgając do pośrednictwa każdej z tych – dalece odmiennych – konwencji gatunkowych, nadawca zawiera z adresatem całkiem inną umowę co do zawartości filmowego przesłania, a także tego wszystkiego, co pojawia się na ekranie.

Horyzont informacyjny scenariusza

W zakresie horyzontu informacyjnego scenariusza filmowego mieści się nie tylko zawartość samego filmu zapisana w jego projekcie, lecz także szerszy, systemowy udział projektowanego utworu w danej kulturze. Jednostka procesu historycznofilmowego, jaką jest pojedyncze dzieło scenariuszowe oraz filmowe jako – unikatowy mikrosystem – pozostaje elementem bez porównania szerszej sym-

³³ Grażyna Stachówna: *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*. Kraków 2006.

bolicznej całości, którą tworzy jako niezmiernie rozległy i pojemny makrosystem kultury audiowizualnej. Jedno wynika z drugiego. W tym sensie każdy scenariusz przenosi informację nie tylko o sobie i przyszłym filmie, lecz również – i ponadto – o swoim usytuowaniu i statusie w granicach danego systemu kultury.

Konkluzja wynikająca z powyższych rozważań okazuje się paradoksalna w swej wymowie. Im mniej, tym więcej. Wytrawny scenarzysta wie o tym doskonale.

Nie należy, i wręcz nie wolno, dążyć w nim do zaprezentowania, wyrażenia i wysłowienia wszystkiego. Sztucznie stworzony układ ma być transparentny, możliwie prosty i czytelny, ale nie definitywnie domknięty. Kondensacja i swoista niedookreśloność staje się jego atutem i wielką siłą. Opowieść filmowa zaprezentowana w słowach lub za pomocą szkiców rysunkowych (scenorys) na takim podejściu zyskuje, a nie traci. Nie jest ona bowiem nigdy bytem autonomicznym i samocelowym, lecz tekstem użytkowym projektującym powstanie innego docelowego dzieła.

Scenariusz filmowy należy do tych gatunków pisarskich, w których obowiązuje prawo najdalej idącej redukcji i eliminacji wszystkiego, co zbędne.

Nadmiar przekazanych informacji fatalnie służy scenariuszowi i bardzo często przekreśla jego wartość. Liczy się w nim wyłącznie informacja sfunkcjonalizowana, czyli taka, która produkuje sieć nośnych powiązań: po pierwsze, z danym mikrosystemem utworu scenariuszowego i po drugie, z określonym makrosystemem kulturowym. Należy zawsze pamiętać o tym, iż wszelkie informacje dygresyjne i nadmiarowe zawarte w tekście scenariusza wstrzymują i zakłócają transmisję danych, które współtworzą jego podstawową właściwość, czyli przebieg i rozwój umiejętnie konstruowanej opowieści.

Scenarzysta jest projektantem toku filmowej narracji. To on pierwszy łączy temat i materiał ze sposobem jego przedstawienia. Projekt scenariuszowy, jaki sporządza, wywiera znaczny wpływ na strukturę i kompozycję przyszłego filmu. Tryb rozwinięcia (nadania biegu) opowieści warunkuje i określa tryb jej odbioru. Zasadniczym prawem i wytyczną konstrukcji dobrego scenariusza jest nie tyle „brzytwa Ockhama”, ile „strzelba Czechowa” i „prawo Szeherazady”. W realizacji tych podstawowych zasad tworzenia – warunkujących

w każdym przypadku ekonomię opowieści – scenarzysta okazuje się twórcą niezastąpionym jako ktoś, kto powołuje do istnienia oryginalną wizję przyszłego filmu i oferuje optymalnie pełną informację na jej temat.

Mikroświat powołany do istnienia przez scenarzystę żyje nieustanną zmiennością tego wszystkiego, co się w nim pojawia.

**Elementy wyjściowe,
raz wprowadzone
do scenariusza,
przechodzą transformację
swego znaczenia
oraz funkcji pełnionej
w opowieści.**

Funkcję filtra pełni tutaj logika opowieści (fabularna, komediowa, dramatyczna, poetycka). Dotyczy ona również elementów z pozoru niepożądanych i zbędnych, do których, przykładowo, wydają się przez długi czas należeć mylne podejrzania i fałszywe tropy rozrzucone na kartach powieści detektywistycznej. Gdzie

indziej zbędne – w ramach tego gatunku, całkiem przeciwnie, okazują się one nieodzowne w ich funkcji retardacyjnej jako piętrowienie informacji angażującej uwagę adresata, komplikującej przekaz, wspomagającej jego dramaturgię i przydatnej do budowania intrygi.

Rzecz nie ogranicza się jednak tylko do przestrzeni samego utworu. Wyposażony w określoną informację scenariusz filmowy inicjuje bez porównania szerszy proces przemiany, wpływając mniej lub bardziej na rozwój kodu genetycznego kultury ruchomego obrazu i kultury w ogóle. W zależności od stopnia swej oryginalności może wspomniany kod przede wszystkim replikować (mamy wtedy do czynienia z dominantą elementu powtórzenia) bądź też ewolucyjnie lub rewolucyjnie go zmieniać (dominanta elementu innowacji).

Informacja zawarta w scenariuszu przenosi pamięć systemu kulturowego: ze sfery przeszłości, poprzez czas teraźniejszy, w projektowaną/przewidywaną przez jego autora przyszłość nieistniejącego jeszcze dzieła filmowego. Tak odczytywany tekst utworu scenariuszowego pełni funkcję nośnika zapisanych w nim informacji dotyczących nie tylko samego filmu, ale i systemowego uniwersum kultury, z którego dane dzieło się wywodzi.

Scenariusz jako innowacja

Po co na długo przed powstaniem filmu zatrudnia się scenarzystę? Teoretycy scenariopisarstwa rzadko i z reguły pobieżnie zajmują się zagadnieniem innowacyjności scenariusza filmowego. Tymczasem potencjał innowacyjny przemysłu filmowego w wielkim stopniu zależy od innowacyjności oferowanych i realizowanych w jego ramach scenariuszy.

Kwestia innowacyjności (resp. właściwie pojętej oryginalności) kierowanych do realizacji scenariuszy stanowi jeden z kluczowych warunków rozwoju zarówno kinematografii, jak i sztuki filmowej. Producent filmowy jest tym, który z jednej strony oczekuje scenariuszowego standardu, a z drugiej chciałby czegoś oryginalnego: w obu tych dążeniach upatrując atrakcyjności ocenianego projektu.

Wszyscy zgodzimy się, że scenariusz filmowy – z wyjątkiem przypadków, gdy stanowi on adaptację bądź autoadaptację³⁴ – powinien być utworem oryginalnym. Czym jednak w praktyce miałyby być innowacyjność w tej dziedzinie twórczości? Jedną z trudności, na jaką natrafia badacz studiujący problematykę innowacji scenariusza, jest brak precyzyjnej definicji opisowej tego pojęcia. Inną istotną trudność stanowi krzyżowanie się rozmaitych, z pozoru dalekich od siebie, dziedzin: scenariopisarstwa, estetyki, teorii sztuki, komparatystyki, ekonomii, gospodarki, prawa autorskiego, arkanów produkcji filmowej, zarządzania, organizacji procesu twórczego i in. Spróbujmy wyjść naprzeciw tej przeszkodzie i postawmy pytanie o kryteria innowacji.

Istnieje, w moim przekonaniu, siedem kluczowych aspektów innowacyjności scenariusza filmowego. Są nimi aspekty:

- 1) językowy (mowa o języku ruchomych obrazów);
- 2) produktowy;
- 3) procesualny;
- 4) organizacyjny;

³⁴ Zob. Barbara Giza: *Między literaturą a filmem. O scenariuszach filmowych Tadeusza Konwickiego*. Warszawa 2007; Marek Hendrykowski: *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań 2014.

- 5) technologiczny;
- 6) marketingowy; oraz
- 7) prospektywny.

Niezmiernie rzadko zdarza się, by znakomity w swym kształcie scenariusz zawierał wszystkie – równomiernie rozłożone i zharmonizowane z sobą – aspekty innowacyjności. Zazwyczaj mamy w nim do czynienia zaledwie z paroma z nich. Jeśli jednak nie dochodzi w pełni do głosu żaden wymieniony aspekt, oznacza to, że poddany ocenie scenariusz filmowy jest scenariuszem słabym – jako projekt filmu przedstawiającym znikomą wartość.

Spróbujmy w dalszym ciągu rozważań określić i bliżej przedstawić każdy z wymienionych aspektów.

Ad 1) Aspekt językowy

Aspekt językowy scenariusza filmowego nie sprowadza się bynajmniej do jego wartości stricte literackiej. Zdaniem wielu teoretyków scenariopisarstwa wartość literacka tej odmiany tekstów użytkowych nie ma (i nie powinna mieć) przy ocenie ich wartości większego znaczenia. Scenariusz nie jest dziełem literackim. Fakt, że nim nie jest, nie znaczy jednak, że może być napisany byle jak. Co więcej, scenarzysta nie ma innej możliwości wykreowania wizji filmowej niż dokonać tego za pośrednictwem właściwie użytych słów i zdań, podobnie jak twórca scenorysu bezwarunkowo musi osiąść sztukę sugestywnego rysunku.

W ocenie wartości scenariusza i scenorysu nie chodzi zatem ani o literaturę, ani o akademicką poprawność kunsztu rysowania. Generalnie liczy się bowiem coś innego. Ujmując rzecz w telegraficznym skrócie, można powiedzieć, iż w przypadku oryginalnego scenariusza (z adaptacją filmową włącznie) kunszt ten polega za każdym razem na – umiejętnie zaaranżowanej i wpisanej w dany projekt scenariuszowy – operacji umiejętnego, odkrywczego użycia (resp. odnowienia) języka ruchomych obrazów. I w tym właśnie zakresie należy rozpatrywać i oceniać oryginalny wkład pracy wykonanej przez scenarzystę.

Dotknęliśmy tutaj podstawowej różnicy dążeń twórczych między pisarzem a scenarzystą. Dobry pisarz niekoniecznie musi być dobrym scenarzystą. W odróżnieniu od noweli, opowiadania czy powieści projekt scenariuszowy nie dąży do tego, by stać się beletrystyką. Rozpatrując specyficznie pojęty aspekt językowy oryginalno-

ści scenariusza filmowego, odkrywamy jego inwencję nie pod kątem kryteriów języka literackiego, lecz w sferze innowacji użycia języka ruchomych obrazów. I ona właśnie przesądza ostatecznie o wysokiej wartości bądź bezwartościowości scenariuszowego produktu.

Celowo w określeniu tego aspektu innowacyjności scenariusza filmowego nie pojawiło się ani odwołanie do arcyzmu, ani do estetyki. Mówimy konsekwentnie o innowacji w zakresie użycia języka ruchomych obrazów. Językowy – znaczy tu: artystyczny i estetyczny (z anty-estetyką *Psa andaluzyjskiego* i *Złotego wieku* włącznie). Wychodzimy bowiem z założenia, że to, co w nim „artystyczne”, jak również to, co „estetyczne” – ma swój początek i źródło ekspresji właśnie w języku kinematograficznym. Nośny scenariusz oferuje innowacyjny projekt twórczego posłużenia się tym językiem. I, podkreślmy raz jeszcze, nie chodzi przy tym bynajmniej o odkrywcze użycie języka literackiego.

Profesjonalny scenarzysta myśli scenami i obrazami filmowymi. Tworzy swój projekt i rozwija go, mając na uwadze konstrukcję, architekturę i wyraz przyszłego widowiska ekranowego. Literatura nie ma tu nic do rzeczy. Liczy się scenariopisarska wyobraźnia i umiejętność zaprojektowania w słowach czegoś, co ma się stać filmem: megaprodukcją, dramatem psychologicznym, horrorem, animowaną baśnią dla najmłodszych, komedią romantyczną, westernem, Kammerspielem, esejem filmowym, poematem dokumentalnym, a także wideoklipem, spotem reklamowym itp.

Stopień zaawansowanego wyeksploatowania użytych filmowych matryc niekoniecznie źle świadczy o danym scenariuszu. Bywa, że staje się zadaniem i wyzwaniem dla kogoś, kto potrafi pokonać ich aktualne ograniczenia i zrobić z nich właściwy (czytaj: twórczy) użytek. Oklepany temat i tysiące razy wykorzystany popularny gatunek w ręku utalentowanego scenarzysty może stać się rączym wierzchowcem, który poniesie go daleko.

Ad 2) Aspekt produktowy

Film przeznaczony na rynek – z dziełem sztuki filmowej włącznie – jest towarem. Stwierdzenie to dotyczy nie tylko produkcji mainstreamowych, operujących budżetami liczonymi niekiedy w setkach milionów dolarów, ale także wszelkich przekazów filmowych: również tych z założenia stroniących od kina głównego nurtu. Skala zaangażowanych środków finansowych przekłada się tutaj zarówno na – projektowane krok po kroku w kolejnych stadiach

prac scenariuszowych – wyobrażenie ekranowego kształtu widowiska, jak i na jego atrakcyjność rynkową (zeroekrany, wielka widownia, filmy festiwalowe, telewizja, Internet, sieć kin studyjnych, kino lektur szkolnych, obieg muzealny, offowy itd.).

Towarem jest również – tam wszędzie, gdzie istnieje profesjonalnie zorganizowany rynek scenariuszowy, a na nim transakcje kupna-sprzedaży – produkt zwany scenariuszem filmowym. W obiegu znajdują się i kursują ogromne ilości scenariuszy. Nie ma więc – również w Polsce – problemu ich braku. Chroniczny deficyt scenariuszowy polega na czymś innym. Prawdziwym problemem okazuje się chałupnicza (byle)jakość tych tysięcy tekstów. Tylko znikoma częśćka spośród nich zasługuje na to, by brał je pod uwagę potencjalny producent, a potem po koniecznych korektach i nieuchronnych modyfikacjach trafiły ostatecznie do realizacji.

W profesjonalnie zorganizowanym przemyśle filmowym scenariusz jest produktem i efektem wysoko zaawansowanej wytwórczości. Stanowi towar oferowany i nabywany na rynku scenariuszowym. Od pierwszego momentu jego pojawienia się, czyli od stadium pomysłu, traktowany jest jako faza projektowa poprzedzająca wytworzenie docelowego produktu w postaci widowiska filmowego. Z punktu widzenia producenta i dystrybutora wartość scenariusza zostaje podporządkowana optyce oczekiwanego zysku. Atrakcyjność danego scenariusza przekłada się – w typowym dla nich sposobie myślenia, decydowania i działania – bezpośrednio na atrakcyjność rynkową filmu.

Ad 3) Aspekt procesualny

Wymyślanie utworu filmowego jest operacją rozgrywającą się na wielu różnych polach. Wymyśla się i wybiera: temat, bohatera lub bohaterów, postaci drugoplanowe i epizodyczne, akcję, czyli przebieg ekranowych zdarzeń, rodzaj i gatunek filmowy, figurę narratora i modus narracji, określony rozwój dramaturgii, sceny, obrazy, styl i kompozycję całości, fabułę, konflikty i interakcje zachodzące między postaciami, ich zachowania, mowę postaci, czas i miejsce akcji, scenerie (odpowiednie lokacje, plenery, wnętrza, dekoracje), kostiumy i rekwizyty. Jak z tego wynika, scenarzysta musi „po drodze” rozstrzygnąć wiele rozmaitych dylematów dotyczących kształtu scenariusza i przyszłego filmu.

W zaawansowanych systemach produkcji filmów przedmiotem kreacji scenariuszowej stają się również inne pierwszorzędnie ważne jej aspekty: generalna formuła widowiska (kino gatunków, przykła-

dowo: *epic battle* czy wielki spektakl kostiumowy z gwiazdorską obsadą, produkcja spod znaku kina familijnego, kameralny film niskobudżetowy, film telewizyjny, widowisko oparte na feerii efektów specjalnych etc.). Wraz z wybraną formułą pojawia się także wyobrażenie wirtualnego adresata (grupy docelowej), a w ślad za tym rozmaite chwytty filmowe zawierające szczególnie wysoki stopień atrakcyjności oraz przemyślnie rozwiązania formalne.

Tak traktowany scenariusz filmowy – nie przestając być opowieścią o ekranowym bohaterze – staje się czymś więcej: opowieścią o samym filmie. O jego przyszłym kształcie, technologii, powstawaniu, metodach inscenizacji, planowanych atrakcjach, chwytach marketingowych itp. Nie wszystko od razu jest częścią całości. To scenarzysta musi sprawić, by się nią stało. Umieć wybrać i umieścić w niej dany element z myślą o nadrzędnym porządku organizacji utworu. Dochodzi do tego coś jeszcze, a mianowicie o zespołowy charakter twórczości filmowej i pracy nad filmem.

Obmyślanie kształtu filmu podczas pracy nad scenariuszem ma charakter procesualny i długotrwały. Przebiega ono nie jednorazowo (z natychmiastowym osiągnięciem finalnego efektu), lecz w rezultacie żmudnego procesu: w kolejnych etapach długotrwałej kreacji. W praktyce twórczej – uprawianej od bardzo dawna z pożytkiem dla wartości powstającego dzieła – proces ten angażuje oprócz samego scenarzysty/scenarzystów również wyobraźnię innych współtwórców dzieła. Rzeczy dające się przewidzieć i precyzyjnie zaprojektować nieustannie spotykają się w toku pracy nad scenariuszem z licznymi niewiadomymi.

Aspekt procesualny scenariopisarstwa rozszerza nasze spojrzenie na kwestię autorstwa. Scenariusz jako dający wszechstronne pojęcie o całości zapis projektu przyszłego dzieła filmowego jest tworem wewnętrznie złożonym i wieloaspektowym. Jego autor bądź autorzy odnajdują krok po kroku optymalne rozwiązania złożonych kwestii, stanowiących twórcze wyzwania dla dalszych etapów produkcji i realizacji. W mocy pozostaje nadal twierdzenie poprzedników (Pier Paolo Pasolini, Bolesław Włodzimierz Lewicki, Maciej Karpiński, Lew Hunter i in.), iż scenariusz jest strukturą w rozwoju, zmierzającą ku stworzeniu i powstaniu innej struktury.

Ad 4) Aspekt organizacyjny

Kwestie natury organizacyjnej wydają się przy powstawaniu scenariusza filmowego czymś dalszorzędnym i mało istotnym. Zdają

się nimi być tak długo, jak długo funkcjonuje stereotyp pojedynczego autora-scenarzysty, który – niczym nowelista, prozaik czy powieściopisarz – zdanie po zdaniu i strona po stronie w zaciszu domowym wymyśla, spisuje i opowiada jakąś historię. Nie znaczy to, że scenarzysta – podobnie jak jego literaccy odpowiednicy piszący prozę – również nie tworzy i nie opowiada własnych czy cudzych historii. Owszem, opowiada je i tworzenie ich pozostaje najważniejszym zadaniem i celem jego pracy. Specyfika scenariuszowego zadania, jakie przed nim stoi, polega jednak na czym innym.

Jeśli twierdzimy (zob. aspekt poprzedni), że powstanie scenariusza jest specyficznego typu – wielostopniowym i wieloetapowym – procesem, rzeczą absolutnie nieodzowną dla zoptymalizowania jego efektów będzie odpowiednia organizacja tego procesu. To jego być albo nie być – warunek sine qua non. Z punktu widzenia producenta zadbanie o to, by uzyskać możliwie najbardziej wszechstronnie pomyślany i przemyślany scenariusz jest sprawą tyleż oczywistą, co wymagającą wielu różnych zabiegów i przemyślnych rozwiązań.

Rutynowy, schematycznie zaprojektowany scenariusz zmierza wprost do rutynowej, wielokrotnie powtarzanej pracy: nad nim samym i nad filmem. Taki odtwórczy i niewydarzony projekt scenariuszowy to droga prowadząca donikąd albo do katastrofy, której można było uniknąć. Warto zatem w trakcie powstawania scenariusza poszukać optymalnie nośnych, niesztampowych rozwiązań, które pobudzą i uruchomią wyobraźnię pozostałych współtwórców: reżysera, operatora, scenografa, kostiumografa, specjalistów od efektów specjalnych, aktorów, kompozytora i in. Dlatego profesjonalnie działającemu producentowi filmowemu we własnym interesie nie tylko opłaca się dobrze zapłacić scenarzyście/scenarzystom, ale także zadbać o właściwą organizację jego długotrwałych twórczych wysiłków.

Dobra organizacja prac nad scenariuszem wymaga wprawdzie więcej wysiłków i wydanych pieniędzy, ale oznacza w rezultacie ewidentne zmniejszenie kosztów całości. Precyzyjnie opracowana przez producenta filmu (mowa tu o twórczym producencie) logistyka kolejnych działań i prac powinna sprawić, iż staną się one maksymalnie efektywne jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. W fazie realizacji zdjęć wprowadzanie dalszych zmian pociąga bowiem za sobą ogromne nieraz wydatki, których można było uniknąć w stadium preprodukcji. Warto więc być mądrym przed ewentualną szkodą.

Zajmijmy się jeszcze kwestią dobrej organizacji pracy nad samym scenariuszem. Projekt scenariuszowy z natury rzeczy podlega nieustannej re-wizji, zmianom, przeróbkom, korektom, wielokrotnemu pisaniu na nowo, przepracowywaniu da capo al fine. W korektach jego pierwotnej wersji uczestniczy, w zależności od charakteru filmu i potrzeb danej produkcji, wiele osób. Oprócz producenta, swoje „trzy grosze” (a niekiedy bez porównania więcej) wtykają również inni: inwestorzy, ciała decyzyjne, dystrybutor, reżyser, autor zdjęć i nierzadko także aktorzy, a w imieniu tychże reprezentujący ich agenci, których zadaniem jest zabezpieczenie interesów własnych podopiecznych (image!) oraz wynegocjowanie jak najlepszego kontraktu.

Cel wszystkich tych operacji i uzgodnień stanowi dzieło ekranowe, któremu początek dał scenariusz, ale stawką w złożonym procesie jego powstawania jest inna pierwszorzędnie ważna rzecz. Idzie mianowicie o to, by w wyniku rozmaitych przeróbek i korekt nie doszło do zagubienia czegoś bardzo cennego, co znajdowało się w wersji początkowej, ale zostało zaprzepaszczone wskutek wprowadzonych zmian. Gotowy projekt, raz zaakceptowany przez producenta, nie powinien być już dalej zmieniany, bo w konsekwencji może to doprowadzić do jego całkowitego zepsucia.

Współczesny producent filmowy nie zaczyna wszystkiego od nowa. Doświadczenie wielu jego poprzedników uczy, że podjęta we właściwym momencie decyzja o zakończeniu fazy projektowej i skierowaniu filmu do realizacji także stanowi element właściwej organizacji pracy nad scenariuszem i aspekt, bez uwzględnienia i poszanowania którego nie raz, nie dwa dochodziło do zaskakującej – nieoczekiwanej i niezamierzonej przez nikogo – destrukcji powstającego dzieła.

Ad 5) Aspekt technologiczny

Analizując i oceniając scenariusze, zwracamy zazwyczaj uwagę na: atrakcyjność tematu, bieg opowieści, konflikt, akcję, konstrukcję fabuły, bohatera, poszczególne epizody, sceny, obrazy, dramaturgię, przesłanie całości. Bardzo rzadko natomiast myśli się o zaletach scenariusza w kategoriach technologicznych. Tymczasem dobry, atrakcyjny pod względem filmowym scenariusz stanowi każdorazowo niemałe wyzwanie praktyczne dla producenta i ekipy realizatorów. Aspekt ten odgrywa w ekranowym sukcesie dzieła rolę o wiele większą, niż się na ogół sądzi.

Szeroko pojęty aspekt technologiczny przyszłej produkcji zaprojektowany w scenariuszu ma to do siebie, iż z powodu oporu materii wyzwala cenną energię. Kino czerpało ją z tego źródła i czerpie nadal od zawsze. Na myśl przychodzi natychmiast: upadek Babilonu w *Nietolerancji* Davida Warka Griffitha, rozstąpienie się Morza Czerwonego w *Dziesięciorgu przykazań* Cecila Blount DeMille'a, masakra na odeskich schodach w *Pancerniku Potiomkinie* Siergieja Eisensteina, sekwencja trzęsienia ziemi w *San Francisco* Woody'ego Van Dyke'a, katastrofa Titanica w filmie Jamesa Camerona i wiele innych. Tak pomyślany – trudny jako wyzwanie technologiczne, ale owocujący znakomitym efektem ekranowym – scenariusz zawsze stanowił i nadal stanowi potężną sprężynę inwencji oraz synergii realizacyjnej kina.

Projektując film, autor scenariusza nie ma obowiązku być kimś doskonale wtajemniczonym w arкана najnowszych technik inscenizacji itp., powinien jednak jako projektant mieć podstawową wiedzę i kompetencje w zakresie nieustannie zmieniających się możliwości technologiczno-realizacyjnych kinematografii, z myślą o której i dla której pracuje. W grę wchodzi tu zarówno szeroko rozumiana kompetencja kulturowa, jak i świadomość warsztatowa wytrawnego scenarzysty: jego *up-to-date* wynikające z rozeznania w zakresie aktualnego potencjału technologicznego kinematografii i przemysłu filmowego.

Dobry scenariusz balansuje na granicy niemożliwego, pobudza inwencję realizatorów, stając się dla nich zadaniem i wyzwaniem twórczym, które niejednokrotnie prowadzi do ciekawych rozwiązań technologicznych.

Ad 6) Aspekt marketingowy

Czy scenarzysta jest osobą, która – przystępując do pisania scenariusza – powinna myśleć o mającym powstać filmie w kategoriach marketingowych? A jeśli przyjmujemy, że tak, na czym miałyby polegać owo myślenie?

Aspekt marketingowy bynajmniej nie wyklucza ambicji artystycznych scenarzysty. Inaczej nie mielibyśmy: *Gorączki złota*, *Ninotchki*, *Obywatela Kane'a*, *Casablanki*, *Bulwaru Zachodzącego Słońca*, *La strady*, *Słodkiego życia*, *Pół żartem, pół serio*, *Osiem i pół*, *Pogardy*, *Psychozy*, *Kabaretu*, *Żądła*, *Annie Hall* i setek innych wspaniałych filmów wyrosłych ze znakomitych scenariuszy.

Wręcz przeciwnie, dobrze pomyślany, właściwie rozumiany i wykorzystany marketing stanowi bardzo istotny walor pracy scenarzysty. Kampania promocyjna filmu już przed stu laty zaczynała się nie po jego ukończeniu, lecz bardzo wcześnie, na etapie projektu scenariuszowego: angażując zbiorową wyobraźnię i podsycając ciekawość przyszłych widzów.

Od czasów *Cabirii*, *Quo vadis?*, *Narodzin narodu* i *Nietolerancji* metody promocji filmu niepomiarowo się rozwinęły. Dzisiaj osiągnęły one niebywale wysrubowany poziom specjalizacji. Uwzględnienie aspektu marketingowego nie ogranicza się wyłącznie do kina głównego nurtu. Na skuteczny marketing – tyle że odmiennie zaprojektowany – liczą też producenci i dystrybutorzy filmów spod znaku kina autorskiego. W grę wchodzi tu alternatywne wobec zabiegów mainstreamowych sposoby wypromowania niszowego tytułu. O nową jakość w tym względzie postarali się w roku 1999 Daniel Myrick i Eduardo Sánchez – twórcy kręconego w warunkach produkcji niezależnej, stylizowanego na paradokument niskobudżetowego horroru *Blair Witch Project*: niezmiernie sugestywnie promując swój film za pośrednictwem Internetu i zdobywając drogą crowdfundingu niezbędne fundusze na jego realizację.

U podstaw kampanii promocyjnej leży jednak zawsze określony potencjał marketingowy scenariusza, a bywało że i gotowego filmu. Warto w tym miejscu przywołać pamiętny casus francuskiego filmu Jeana-Jacques'a Annauda *La victoire en chantant*. Najpierw poniósł on frekwencyjną porażkę w kinach, a następnie, po wykupieniu praw, został zamieniony przez twórczego szwajcarskiego producenta Arthura Cohna w oscarowe *Czarne i białe w kolorze*, 1976. „Ten sam” film – wyposażony przez producenta w nowe przesłanie i poddany innej niż poprzednia aranżacji – zyskał od tego momentu drugie życie, odnosząc wielki międzynarodowy sukces.

Konkluzję wynikającą z tej części rozważań – mając na uwadze zadania stojące przed scenarzystą – można w najbardziej lapidarny sposób wyrazić tak: autor scenariusza nie może pozostawać głuchy i obojętny na rynkową atrakcyjność tworzonego przez siebie projektu. Powinien kreować i uwzględniać w swym scenariuszu atuty marketingowe służące promocji mającego powstać filmu. Dotyczy to również nie od dzisiaj z powodzeniem powszechnie stosowanej w przemyśle kinematograficznym, strategii nazywanej w terminologii anglosaskiej *product placement*. Zręcznie zaaranżowany i wyko-

rzystany przez scenarzystę i reżysera udział takiego produktu w widowisku filmowym z pewnością nie obróci się przeciwko jego artystycznej wartości.

Ad 7) Aspekt prospektywny

Scenarzysta jest twórcą idei dzieła filmowego. W toku pracy głowi się nad tym, jak uczynić je możliwie najbardziej wartościowym i atrakcyjnym z punktu widzenia: adresata filmu, sztuki filmowej, przyszłych współtwórców, reguł i trendów rynku kinowego, interesów producenta, dystrybutora, emitenta etc. Żadne słowo scenariusza i żaden nawet najlepszy rysunek scenorysu nie wystarcza, żeby samo przez się pojawiło się dzieło filmowe. Ale od dawna wiadomo, że forma przybliżenia, jaką stanowi scenariusz i scenorys, jest niezmiernie przydatnym – i stosunkowo mało kosztownym, jeśli porównać tę skromną pozycję z budżetem całości – sposobem zaprojektowania przyszłego filmu bez ponoszenia ogromnych nieraz wydatków na jego realizację.

Każdy scenariusz – nawet taki, którego akcja dzieje się w czasach antyku lub milion lat przed naszą erą – jest utworem skierowanym w mającą nastąpić przyszłość. Aspekt prospektywny scenariusza zawiera w sobie wyobrażenie czegoś, co dopiero powstanie. Jest on jak projekt domu, który kto inny opracował, a kto inny zbuduje. Jeśli wykreowana w nim wizja nie zyskała na kartach scenariusza odpowiednio sfunkcjonalizowanego (czytaj: wszechstronnie przemyślanego i dopracowanego w szczegółach) kształtu, nie ma szans na to, że powstanie dobry film. Prospektywna funkcja projektu scenariuszowego – podobnie jak projektu budynku stworzonego przez architekta – polega na wielofunkcyjnym wyprzedzaniu tego, co może uczynić realizację udaną bądź nieudaną.

Czy można zaprojektować kinowy hit? Z absolutną gwarancją i pewnością – nie. Jesteśmy jednak bliscy przekonania, że scenariusz filmowy z prawdziwego zdarzenia zawiera w sobie coś w rodzaju horoskopu sukcesu: przepowiednię przyszłego powodzenia dzieła filmowego, któremu dał początek. Jeśli nie pojmować tego stwierdzenia w sposób mechaniczny i naiwnie deterministyczny, doświadczony lektor scenariuszowy, kreatywny producent, reżyser, szef agencji kierujący karierą aktorki czy aktora, a także rzutki, przedsiębiorczy dystrybutor potrafią „z fusów” scenariusza trafnie odczytać wróżbę dalszych losów projektu.

Naturalnie, każdy scenarzysta projektuje w swej pracy idealne, w jego wyobrażeniu, dzieło filmowe. Inaczej być nie może. Sęk w tym, że owo idealne wyobrażenie musi nie tylko zostać właściwie odczytane przez innych, ale także – co jest w praktyce najtrudniejsze – uzyskać realny ekranowy kształt w toku realizacji. Scenarzysta bądź scenarzyści nie realizują filmu. Tworzą jednak jego wyobrażenie zaprojektowane z myślą o urzeczywistnieniu. Właśnie owo tchnienie wyobraźni scenarzysty staje się inspiracją, która sprawia, że pojawia się szansa na oryginalny film.

Prospektywność scenariusza kryje w sobie także inny wymiar.

Najbardziej wartościowe spośród nich stanowią słupy milowe rozwoju kinematografii, sztuki filmowej i języka ruchomych obrazów. W takich przypadkach ich cechą wspólną tworzy rzutowanie w przyszłość kultury, w jej twórczą przemianę, której aktywnym uczestnikiem jest nie tylko producent czy reżyser, ale i autor scenariusza. Wszystkie wielkie dzieła filmowe ktoś przecież najpierw pomyślał i zaprojektował. I w tym arcytrudnym zadaniu nikt nie zastąpi uzdolnionego scenarzysty.

Znakomite scenariusze zmieniają kino.

* * *

Siedem wskazanych wyżej aspektów innowacyjnych scenariusza filmowego występuje w konkretnym projekcie w różnym natężeniu i proporcjach. Oczywiście językowy i prospektywny aspekt dzieła daje o sobie znać najbardziej w filmach operujących wysokim współczynnikiem indywidualizacji autorstwa. Z kolei aspekt marketingowy odgrywa szczególnie eksponowaną rolę w przypadku superprodukcji. Pozostałe cztery aspekty innowacji scenariusza: produktowy, procesowy, organizacyjny i technologiczny – występują i liczą się praktycznie we wszystkich odmianach twórczości i produkcji kinematograficznej.

Sprawą o podstawowym znaczeniu dla konstrukcji scenariusza nie jest sama obecność w niej kompletu wymienionych aspektów, lecz oryginalny sposób połączenia i związania ich z sobą. To właśnie on jest źródłem scenariuszowej inwencji i innowacji, która – twórczo wykorzystana przez producenta i wszystkich twórców uczestniczących w realizacji – przenosi się na kształt gotowego filmu. Każdy z siedmiu wymienionych aspektów może odegrać w scenariuszu rolę

dominandy, organizując i jednocząc pozostałe. Wszystko zależy od rodzaju widowiska i celu, jaki zamierzają osiągnąć jego twórcy. Czy ma to być dzieło na miarę *Nietolerancji*, *Gorączki złota*, *Napoleona* bądź *Obywatela Kane'a*, czy adresowany do wszystkich spragnionych spot reklamowy nowego napoju orzeźwiającego.

Potencjał innowacyjny zarówno przemysłu filmowego, jak i sztuki filmowej w wielkim stopniu zależy od innowacyjności realizowanych scenariuszy. Oryginalny projekt wnosi wartość dodaną, służącą powiększeniu dynamiki rozwoju kinematografii. Właśnie dlatego innowacja plasuje się pośród najważniejszych wyznaczników i kryteriów wartości dobrego scenariusza filmowego. Fakt, iż nowatorstwo stanowi ważne kryterium jego oceny, nie oznacza jednak oczekiwania absolutnej nowości. Naprawdę wartościowy scenariusz stapia w jedno konwencję i inwencję. Jednocześnie przypomina i neguje, odwołując się ciągle do tego, co znane.

Pozostaje intrygująca kwestia zaprojektowanej w nim redundancji i nadwyżki. Umiejętnie rozpostarty scenariusz wymyka się filmowi, podobnie jak film wymyka się scenariuszowi. Nie trzeba o tym myśleć w kategoriach ewidentnej wady czy popełnionego błędu. Żaden projekt scenariuszowy nie odpowiada w pełni realizacji. To po prostu niemożliwe, z góry wykluczone. Spełniwszy wyznaczoną mu rolę, scenariusz przestaje być w pewnym momencie potrzebny – jego funkcję przejmuje, powstający już bez udziału scenarzysty, scenopis zdjęciowy. Nie znaczy to jednak, że całkiem znika z pola widzenia. Ważne jest jedno, mianowicie: żeby nie zgubić po drodze jego meritum (istoty, głębszego przesłania, myśli przewodniej) i by ekranowe urzeczywistnienie w postaci filmu znajdowało się możliwie najbliżej idei projektu, który go zapoczątkował.

Scenariusz jako inspiracja

Czym jest scenariusz filmowy? Jak powstaje? Co odróżnia dobry scenariusz od złego? Co stanowi jego wartość? Co przesądza o realizacji?

Na co dzień nie zastanawiamy się specjalnie nad fenomenem twórczości scenariopisarskiej. Refleksję nad scenariuszem zdominowała technika jego pisania, traktowana w podręcznikach i opracowaniach w sposób instruktażowo-użytkowy. Skądinąd może to dobrze, jednak takie utylitarne podejście mocno ogranicza perspektywę rozumienia pracy nad powstaniem scenariusza. Mimowiednie traci ono bowiem z pola widzenia to, co w niej najistotniejsze, czyli pierwiastek kreacji, w konsekwencji przesłaniając i zastępując samą twórczość. Wszystko, co do niej należy, wydaje się mniej lub bardziej oczywiste. Brakuje ciągle pogłębionej naukowej refleksji nie tyle nad coraz nowszymi, zmieniającymi się technikami pisarskimi, ile nad teorią praktyki pisania scenariuszy.

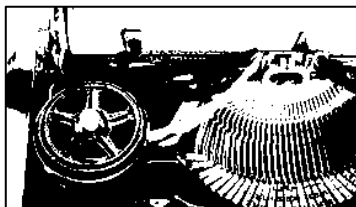
Praktyka pozbawiona teorii (resp. wnikliwej refleksji nad – nie całkiem uświadamianą nawet przez samych scenarzystów – złożonością procesu twórczego, z jakim mamy do czynienia w tej dziedzinie) staje się czymś rutynowym, prowadząc w najlepszym razie do powstawania rzeczy wtórnych: klonów, klisz, replik, tuzinkowych standardów, „sprawdzonych” formatów, wielokrotnie używanych matryc kina i wzorców widowiska filmowego. To droga zmierzająca do nikąd – w ślepy zaulek pozorów profesjonalnego scenariopisarstwa. Zamiast oryginalnej formy twórczości, jaką jest twórczość scenariuszowa, stajemy wówczas oko w oko z jej postacią zastępczą, w której liczy się nade wszystko „co” (czytaj: poruszony temat) kosztem „jak” (odtwórcza, pozbawiona nośności forma).

To właśnie stanowi kłopotliwy przypadek dzisiejszego rodzimego scenariopisarstwa, w którym nielicznych zawodowych scenarzystów coraz bardziej marginalizują, wypierają i zastępują liczni amatorzy oraz piszący dla siebie samych reżyserzy. Nie chodzi jednak o to, kto pisze scenariusz, lecz jak pisze. A zwłaszcza, w jakiej mierze powstały utwór scenariuszowy projektuje i kreuje wartość nową: dotąd w sztuce filmowej nieistniejącą.

Propozycja badawcza zawarta w tym rozdziale odchodzi daleko od utartych ścieżek i dróg refleksji nad problematyką scenariusza i scenariopisarstwa. W centrum naszej uwagi znalazł się w nim nie uniwersalny wzorzec i recepta na to, jak napisać doskonały scenariusz, lecz program rozwojowy łączący w sobie trzy komplementarne aspekty:

- 1) potencjał projektowy scenariusza;
- 2) nieokreśloność i otwartość jego formy;
oraz
- 3) aksjologię scenariusza.

W dalszej części podjętych rozważań spróbujemy kolejno przedstawić i skomentować wskazane wyżej aspekty scenariusza filmowego w kontekście teorii praktyki scenariopisarstwa. Praktyki rozpatrywanej w podwójnym znaczeniu, to znaczy dotyczącej zarówno mechanizmów jego tworzenia, jak i profesjonalnej oceny.



Scenariusz jako projekt filmu

Pomysł na film można określić metaforycznie jako jego załączek. Nie jest on jeszcze w żaden sposób scenariuszem. Aby mógł się nim stać, potrzebna jest struktura, forma, zarys, projekt mającej powstać całości wyrażony w słowach bądź – co bywa nieporównanie rzadsze poza sztuką animacji – w rysunkach, w postaci tak zwanego scenorysu. W momencie, kiedy pomysł zaczyna przybierać kształt scenariusza (w którejkolwiek z wielu możliwych jego odmian), rozpoczyna się długi proces jego ciągłego kształtowania i krystalizacji. Jeśli przyjąć, iż gotowe, to znaczy nakręcone i zmontowane, dzieło filmowe wyraża określoną ideę, scenariusz będący jego podstawą jest owej idei początkiem i pierwszym – zapisanym w słowach bądź narysowanym – wyrazem.

W profesjonalnie zorganizowanym systemie kinematografii – obojętne w tym momencie: dawnej czy współczesnej – scenariusz odgrywa w sposób obligatoryjny niezmiernie istotną rolę. Po pierwsze, inicjuje proces twórczy wokół przyszłego filmu. Po drugie, pozwala w sposób relatywnie niekosztowny dla producenta rozwijać i usilnie doskonalić projekt powstającego dzieła. Nie w toku realizacji zdjęć, gdy jest już na to za późno, lecz w fazie przedzjęciowej, gdy wszystko można jeszcze stosunkowo łatwo zmienić. Po trzecie, umiejętnie zaprojektowany – stanowi rodzaj fali nośnej, która dostarcza energii twórczej; już w stadium preprodukcji wywołując i uruchamiając ciąg wielokierunkowych i wieloosobowych kreatywnych działań poszczególnych współtwórców powstającego dzieła.

W źle funkcjonującym przemyśle filmowym scenariusz jest czymś mało istotnym. Schodzi wówczas na margines tego, co uchodzi za prawdziwie ważne. Staje się w takich przypadkach rodzajem atrapy, którą wytwarza się i sporządza tylko raz, aby pełniła funkcję „podkładki” dla dalszych etapów realizacji. Zachowuje wówczas zaledwie pozór swego znaczenia jako dokument o znaczeniu decyzyjno-administracyjnym, a nie projekt dzieła filmowego niedozowny w kontekście twórczym, z myślą o którym powstawał. Tak traktowany scenariusz traci w punkcie wyjścia swój kreatywny potencjał,

nie odgrywając w dalszych etapach realizacji projektu roli, do której został powołany.

Potencjał projektowy scenariusza filmowego, o którym mowa, może być bardzo różny: od tworu najzupełniej wtórnego i skończenie banalnego w swym wyrazie, do oryginalnej kreacji o niezwykle wysokim stopniu nośności. Jedno pozostaje w tym względzie wspólne. Za każdym razem potencjał projektowy scenariusza wynika nie z jego specjalnych literackich walorów, lecz z wielorako inspirującej funkcji zapisu wizji, jaka przypada mu w udziale.

Pierwszym zainspirowanym – poza samym autorem scenariusza oczywiście – jest zwykle producent. To jemu przypada rola promotora projektu i szczególny przywilej osoby podejmującej kluczową decyzję przesądzającą o jego dalszych losach. W ślad za tym idą kolejne decyzje: stopniowo, krok po kroku, zmierzające do realizacji filmu. Bez udziału scenariusza trudno sobie w jakimkolwiek profesjonalnie funkcjonującym przemyśle filmowym wyobrazić nie tylko pozyskanie środków finansowych na realizację, ale także odpowiedzialny, osobisty akces poszczególnych współtwórców przyszłego dzieła: kreatywnego producenta, reżysera, aktorów, autora zdjęć, scenografa i in.

Scenariusz jako ukończony, doprowadzony do zamierzonego przez autora kształtu projekt filmowy otwiera drogę do dalszych etapów procesu twórczego. W tym sensie od ponad stu lat jest on w świecie kinematografii niezastąpionym pomostem łączącym wyjściowy koncept i początkową ideę dzieła filmowego z tym, co krok po kroku prowadzi do realizacji projektu i powstania filmu.

Nieokreśloność i otwartość formy

Wnikliwa lektura scenariuszy klasycznych dzieł filmowych bywa zajęciem ze wszech miar pouczającym. W jej trakcie okazuje się, że film, który znamy, za każdym razem zdaje się nie pasować do swego pierwotnego opisu. Intrygująca odmienność. Dla samych filmowców – jeśli nie przemyśleli oni głębiej fenomenu procesu twórczego w sztuce, jaką się zajmują – owa widoczna różnica między jednym a drugim staje się (pseudo)argumentem na rzecz tezy, iż w zasadzie scenariusz jest reżyserowi i jego współpracownikom do niczego niepotrzebny. Zbędność owa, argumentują, wynika przede wszystkim z oczywistej różnicy użytych tworzyw (słowa versus ru-

chome obrazy), a także stąd, iż scenarzysta – choć jest autorem – nie wytwarza materialnie filmu jako takiego, z czym wypada się zgodzić.

Postawienie końcowej kropki nie oznacza definitywnego zamknięcia, lecz tylko ukończenie pewnej fazy prac. Struktura dzieła otwartego, jakim jest dobrze wymyślony scenariusz, zawiera w sobie „hipotezę nieokreśloności”, by posłużyć się celnym określeniem Umberto Eco³⁵. Jest ona jako wynik aktu twórczego pierwszym ogarnięciem bezładu i entropii nieistniejącego jeszcze dzieła filmowego. To scenarzyście przypada owa zaszczytna, ale też niezmiernie trudna, rola akuszerza projektu.

Nieokreśloność scenariusza filmowego rozpatrywana w kategoriach semiotycznych zawiera w sobie, używając terminologii Romana Ingardena, wielorakie „miejsca niedookreślenia”. W zależności od charakteru mogą one stanowić zarówno wadę (miejsca puste, partie niedopracowane, niedoróbki i niedomyślenia), jak i zaletę scenariusza, stanowiąc przez swoją niedookreśloność rodzaj terytorium wyobraźni do wypełnienia.

Scenarzyście przypada odpowiedzialna i niełatwa rola pierwszego autora, projektanta przyszłej struktury filmowej. Wiedząc o tym, nie sposób przeoczyć czy pominąć kapitalnej dla każdego filmu kwestii zderzenia intrygi i przypadku. Forma scenariusza może wywoływać nieokreśloność, wchodząc z nią w różnego rodzaju nośne związki i interferencje. Doskonale opracowany, precyzyjny scenariusz bynajmniej nie wyklucza udziału improwizacji. Przeciwnie, otwiera się na nią. Pod warunkiem, że się ją właściwie pojmuje i organizuje. Oto jak ujął tę relację Miłoś Forman:

Sercem scenariusza jest jego rozumne wewnętrzne spojrzenie emanujące z zawartej w nim wizji człowieka i świata.

„Pali się, moja panno” ma dla mnie bardzo precyzyjnie skonstruowaną fabułę. Mówiąc o fotograficznym przekazywaniu zachowań ludzkich z pominięciem fabuły, miałem na myśli mój pierwszy film „Konkurs”. „Pali się, moja panno” to już film o bardzo dokładnym scenariuszu. W tym filmie było bardzo niewiele improwizacji. Prawie każde zdanie dialogu było uprzednio zapisane w scenariuszu. Właściwie wszystko. Był to najbardziej dopracowany scenariusz, nad jakim kiedykolwiek pracowałem. (...) Istnieją

³⁵ Umberto Eco: *Dzieło otwarte...*, s. 7.

sceny, które, aby nie utraciły swego znaczenia, powinny być fotografowane dokładnie wedle wskazówek zawartych w scenariuszu. Są też sceny, które można zaplanować tylko ogólnie. Które dopuszczają właściwie wszystko i są podatne na improwizację³⁶.

Dobry, nośny scenariusz bywa tworem paradoksalnym. Z jednej strony, w swym właściwym, a więc w pełni rozwiniętym, kształcie zawiera wszystko, co niezbędne do wykreowania przyszłego filmu. Z drugiej, przeciwnie, pełno w nim miejsc niedopowiedzianych, stref ciszy, przestrzeni domyślnych, które zostaną dopiero wypełnione przez innych współtwórców. Z tego właśnie powodu sprawą tak ważną staje się umiejętność, wnikliwość i krytyczna lektura scenariusza. W kategoriach biznesowych jej głębszy sens można by określić jako *due diligence*, czyli audyt przed dokonaniem transakcji mający na celu optymalne ograniczenie ryzyka i podniesienie jej bezpieczeństwa.

Naturalnie, pierwszym krytykiem projektu scenariuszowego bywa w procesie jego ciągłej autokorekty sam scenarzysta. Jako autor jest (a w każdym razie powinien być) sceptycznym wizjonerem. Tworzy bowiem wizję czegoś nieistniejącego, posługując się przy tym krytycznym rozumowaniem i zdolnością przewidywania filmowych konsekwencji takich, a nie innych własnych decyzji. Jeśli jest autorem wytrawnym, a więc dysponującym osobistym empirycznym doświadczeniem, zapewne popełnia w trakcie pisania mniej błędów niż scenarzysta debiutant. Nie znaczy to jednak, że dzieło scenariuszowe jego autorstwa okaże się czymś więcej niż strukturą w procesie przemiany w inną strukturę.

Nie ma scenariuszy doskonałych, definitywnie zamkniętych w swym ostatecznym kształcie. Bywają scenariusze optymalnie wypracowane i dopracowane, których podstawową zaletą nie jest zamkniętość, lecz przeciwnie – umiejętnie zaprojektowana przez scenarzystę – otwartość ich ukształtowania. Tego pożądanego w twórczości i sztuce filmowej efektu nie dadzą żadne „sprawdzone” szablony, matryce dramaturgiczne czy gotowe wzorce układów fabularnych. Scenariusz jest strukturą partycypacyjną.

Charakterystyczną właściwością takiej struktury stanowi – umiejętnie zaprojektowany przez scenarzystę z myślą o innych twórcach filmu i rzecz jasna o widzu – polifoniczny układ całości, roz-

³⁶ Miloš Forman: *Lubię opowiadać zdarzenia...*

postarty na siatce wzajemnych i różnopoziomowych powiązań między poszczególnymi elementami. Im jest on bardziej nośny, tym bardziej wartościowy jako oryginalny utwór okazuje się scenariusz. Dobry scenariusz powinien oferować nie jeden, lecz wiele różnych walorów. Atuty owe składają się wspólnie na łączną ocenę jego wartości.

Aksjologia scenariusza

Praca każdego scenarzysty polega na wielokrotnie ponawianym twórczym wymyślaniu. Pisząc scenariusz filmowy, wymyśla się opowieść w hipotetycznej formie serii ruchomych obrazów: jej bohaterów, postaci drugoplanowe i epizodyczne, czas i miejsca akcji, bieg zdarzeń, sceny, obrazy, poszczególne epizody, sytuacje ekranowe, konflikty, interakcje zachodzące między postaciami, ich gesty i zachowania, scenerie, rekwizyty, kostiumy etc. Wraz z tym projektuje się także konstrukcję opowieści, modus (sposób) narracji, styl i kompozycję całości.

Droga prowadząca scenarzystę do tego celu okazuje się zawstydzająco prosta. William Goldman, wybitny reprezentant tego zawodu, powiada:

Pisanie sprowadza się w gruncie rzeczy do jednego: do zamknięcia się w pokoju i zabrania się do tego. Zapelniania papieru w taki sposób, w jaki jeszcze nikt nigdy tego nie zrobił. I chociaż w takiej chwili fizycznie jesteś sam, ale demon nie przestaje cię nawiedzać i nigdy cię nie opuszcza, ten demon świadomości swoich własnych straszliwych ograniczeń, beznadziejnej niemiejętności, niemożliwości zrobienia tego kiedykolwiek dobrze. Niezależnie od tego, jak brylantowo błyszczą pomysły tańczące w twojej głowie, na papierze stają się przyziemne i ciężkie³⁷.

Wymyślanie rozwoju akcji i struktury przebiegu ekranowej opowieści jest nieredukowalnym sensem i istotą wysiłku scenarzystki/scenarzysty/scenarzystów, w którym nikt i nic nie może jej/jego/ich zastąpić. To kreatywne zadanie i ciężka, żmudna praca. O jej ocenie decyduje wiele różnych kryteriów. Jeśli podstawowe kryterium oceny scenariusza stanowi wyłącznie jego chwilowa

³⁷ William Goldman: *Przygody scenarzysty*. Przeł. Maciej Karpiński. Warszawa 1999, s. 222.

atrakcyjność, doraźna publicystyczna wymowa bądź szeroko pojęta „użyteczność” poruszanego w nim tematu – istnieje graniczące z pewnością prawdopodobieństwo, że tak zorientowany projekt scenariuszowy przeistoczy się w konsekwencji w filmową katastrofę.

Dobrze pomyślany i skonstruowany scenariusz staje się tekstem wielogłosowym. Podstawową właściwością takiego tekstu jest dyskursywna interferencja poszczególnych jego elementów, zachodząca zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz przekazu. To właśnie ona – owa przemyślnie skonstruowana, pełna nośnych rozwiązań i zaskakujących niespodzianek profilmowa dyskursywność – stanowi pierwszorzędną zaletę scenariusza i zarazem podstawowe kryterium jego oceny.

Dobry scenariusz, nie mówiąc już o scenariuszach wyśmienitych w swej warsztatowej maestrii, okazuje się tekstem wysoko zorganizowanym. Jako taki, realizuje wiele zadań i pełni wiele różnych funkcji. Wszystkie one – i to stanowi ich wartość stricte użytkową – odkrywają nieustannie swoją służebność, koncentrując się wokół zaprezentowania charakteru mającego dopiero powstać filmu. Czy da się wskazać, co w scenariuszu filmowym jest najważniejsze? Wydaje się, iż tym, co liczy się w nim najbardziej, są: historia (opowieść, opowiadanie), bohaterowie (ich wyraziste charaktery), sytuacje ekranowe, napięcie dramatyczne (zdolne wywoływać emocje odbiorcy) i mowa postaci.

Ocena, jakiej podlega każdy scenariusz, rzadko ma charakter jednokrotny. Między będącym punktem wyjścia pomysłem na film – nieważne w tym momencie, jak bardzo był on olśniewający i jak wyraziście się rysował – a ostateczną wersją ekranową istnieje długa seria stadiów przemiany: przekierunkowań, korekt, zmian, rewizji etc. W praktyce pracy nad scenariuszem zmiany te przeprowadzane są wiele razy i pod różnym kątem. Wraz z nimi zmieniają się także kryteria oceny. To rzecz naturalna i zrozumiała, niczym crash-test pojazdu, który umożliwia producentowi wypracowanie optymalnie bezpiecznej jego konstrukcji chroniącej przez skutkami wypadku.

Pierwszą osobą oceniającą scenariusz filmowy staje się zazwyczaj właśnie producent. Zarówno w przypadku, gdy sam zleca autorowi jego opracowanie i napisanie, jak i wówczas, gdy przyjmuje do realizacji bądź też odrzuca propozycję scenariuszową, która do niego trafiła. W imieniu producenta pierwszym czytelnikiem scenariusza często staje się jego doradca scenariuszowy (w polskich zespo-

łach filmowych zaangażowany na stanowisku kierownika literackiego). Może to być również lektor instytucjonalny w postaci komisji eksperckiej.

W warunkach profesjonalnie zorganizowanej kinematografii, takiej jak nasza, scenariusz bywa recenzowany i oceniany wiele razy. Źle, jeśli podstawowym (lub jedynym) kryterium oceny staje się wartość literacka tekstu. Dobrze, jeżeli eksperci i komisje kwalifikujące projekt do dalszych etapów dostrzegają w scenariuszu jego wielorakie profilmowe wartości. Znakomicie, jeśli towarzyszy temu wnikliwa ocena merytoryczna wytrawnego eksperta. Ocena, która z reguły zawiera *sui generis* korektę cudzej wizji zaprezentowanej w scenariuszu), polegającą na precyzyjnym wskazaniu zalet i słabości recenzowanego projektu scenariuszowego.

Powstaje wtedy szansa na odpowiednie skorygowanie dostrzeżonych wad i niedoskonałości. Uwaga: ani ekspert recenzujący przedłożony do oceny scenariusz, ani konsultant scenariuszowy proszony o wskazanie jego zalet i słabości nie są osobami, do których należy dokonywanie koniecznych zmian. Tym bardziej nie powinna tego czynić instytucja oceniająca projekt. W kontekście zaprezentowanej oceny zadanie to należy pozostawić w gestii producenta filmu. Na jego życzenie zmiany może wprowadzić sam autor scenariusza lub też – jeśli nie potrafi ich dokonać – wytrawny specjalista, lekarz scenariuszy (*script doctor*).

Dla aksjologii scenariusza filmowego ważne jest przekonanie o tym, że zdarzają się scenariusze ewidentnie złe, ale nie ma scenariuszy skończone doskonałych, a praca nad ich kształtem z natury rzeczy powinna mieć charakter permanentny tak długo, aż nie rozpoczną się zdjęcia, a częstokroć również o wiele później, gdy już w fazie pozdjęciowej, w trakcie montażu filmu poszukujemy dla danego dzieła optymalnie nośnych rozwiązań artystycznych. Scenariusz filmowy bywa dziełem inspiracji w trzech co najmniej komplementarnych względem siebie znaczeniach.

Po pierwsze, stanowi on mniej lub bardziej oryginalny w swym kształcie projekt wyobraźni wykreowany przez jednego lub wielu autorów, zawdzięczając im pierwotną, skonkretyzowaną w słowie (bądź jak w przypadku scenorysu w formie rysunkowej), wizję przyszłego dzieła. Jest wówczas niejako wstępną wizją projektową – wytworzoną w określonym kształcie tekstowym – jako podstawa

inspiracji służącej w fazie preprodukcji do dalszego rozwoju projektu. Obojętne w tym momencie, czy chodzi o film fikcji, dokument, film animowany czy też film eksperymentalny obarczony bardzo wysokim współczynnikiem nieprzewidywalności zamierzonego efektu.

Po drugie, scenariusz filmowy – mimo iż w fazie finalnej powstawania przybiera postać w określony sposób skonkretyzowaną i „gotową” – nie jest strukturą definitywną, lecz otwartą. W procesie rewrityngu otwiera się on na nowo, rozpościera, żyje i powstaje wielokrotnie. Wyrażenie *creative writing* nabiera w tym przypadku szczególnego sensu. Twórcze pisanie jako interaktywny proces tworzenia obejmuje swym zakresem nieustanną konfrontację (krytykę, odmienne zdanie), cudzy, inny od pierwotnego punkt widzenia.

Jako struktura w rozwoju, z każdą kolejną wersją dostarcza nowych inspiracji autorowi bądź autorom wersji następnych. Dzieje się tak już na etapie przejścia od pomysłu do pierwszej, szkicowej jeszcze, postaci scenariusza. A potem nieustannie, gdy powstają: nowela filmowa, treatment, kolejne drafty i wreszcie scenariusz właściwy, a po nim scenopis zdjęciowy.

Nie wolno zapominać, iż poprawianie i kolejno wnoszone zmiany niekoniecznie i nie zawsze wychodzą projektowi na dobre. „Poprawki” i „korekty” zawierają w sobie również niemałe ryzyko zepsucia pierwotnej wersji niezłego scenariusza. Na destrukcyjny efekt takich operacji istnieje w hollywoodzkim slangu filmowym kapitalne określenie *murdered scripts*. Szacuje się, iż być może nawet 4/5 wszystkich scenariuszy kursujących w obiegu (czytaj: zalegających w szufladach producentów filmowych, ale, niestety, także często trafiających do produkcji) stanowią właśnie rzeczy uśmiercone przez poprawki.

Sztuka pracy ze scenariuszem i nad scenariuszem polega na umiejętnym wydobywaniu i rafinacji tego, co w nim cenne, przy jednoczesnym pozbywaniu się rozwiązań nietrafionych i odrzucaniu rzeczy zbędnych. Istotą wspomnianego działania jest konsekwentna eliminacja wszystkiego, co nie współgra z resztą i egzystuje „poza” nią czy też „obok” niej, a tym samym stanowi element obcy w strukturze całości. Takie „udane”, ale „obce” fragmenty z reguły psują scenariusz, dlatego należy z nich rezygnować, nie przywiązując się

do nich, mimo iż skądinąd wydają się dobrze wymyślone i na swój sposób atrakcyjne.

I po trzecie, w swym kształcie rozwiniętym, zaakceptowanym ostatecznie przez producenta i reżysera, scenariusz nadal podlega kolejnym metamorfozom. Żaden, nawet najlepszy, scenariusz z natury rzeczy nie jest gotowym filmem. Inicjuje jednak jego powstanie i umożliwia realizację, pełniąc w jej toku niezmiernie przydatną funkcję wielofunkcyjnego projektu, który można umownie określić jako „strukturę w procesie”.

* * *

W zaawansowanej postaci scenariuszowy zapis projektu utworu filmowego staje się w pewnym momencie podstawą scenopisu zdjęciowego. W dalszych zaś fazach realizacji scenariusz pełni funkcję inspiratora i katalizatora synergii twórczej zachodzącej – najczęściej już bez osobistego udziału scenarzysty – pomiędzy jego współtwórcami. To oni (kreatywny producent i jego równie kreatywni współpracownicy: reżyser, twórca zdjęć, scenograf, kostiumolog, kompozytor, aktorzy i inni) czerpią odtąd dla siebie inspirację z kart scenariusza z myślą o optymalnym efekcie ekranowym, który został w nim wcześniej opisany i zaprojektowany.

Wynika stąd, iż nie tylko sam scenariusz w jego rozmaitych odmianach (nowela filmowa, treatment, kolejne wersje zwane draftami, scenariusz właściwy, scenorys, scenopis zdjęciowy), ale także dzieło filmowe powstaje w procesie twórczym wielokrotnie. Tam wszędzie, gdzie mamy do czynienia z profesjonalnie uprawianym kinem artystycznym, proces owej re-wizji, ciągłego przetworzenia i stale na nowo podejmowanego remodelingu stanowi – zarówno w przeszłości, jak i współcześnie – pierwszorzędnie ważny aspekt tej dziedziny twórczości i sztuki.

Scenariusz oryginalny

Pojęcie scenariusza oryginalnego od ponad stulecia – czyli od najdawniejszych początków scenariopisarstwa – nie zmieniło swego znaczenia. W powszechnie przyjętym sensie scenariusz „oryginalny” znaczy tyle, co niebędący adaptacją. Innymi słowy – scenariusz „nieadaptowany” równa się utwór nieoparty na żadnym uprzednio opracowanym materiale. Potrzebę i sens takiego podstawowego rozróżnienia widać doskonale na przykładzie dwóch odrębnych kategorii Oscara: jednej, obejmującej scenariusze oryginalne, i drugiej, oddzielnej: dla najlepszego scenariusza adaptowanego.

Obie kategorie scenariuszy różnią się punktem wyjścia. Adaptacja zakłada istnienie utworu pierwotnego. Scenarzysta pracuje wówczas na materiale już przez kogoś opracowanym, podczas gdy kanwę scenariusza oryginalnego może stanowić absolutnie dowolny temat (włącznie z tematami wielokrotnie podejmowanymi przez kino). Liczy się w tym przypadku tylko jedno, mianowicie: samodzielność autorskiego opracowania danego tematu w połączeniu z równie oryginalnym charakterem materiału, którego dostarcza filmowi scenarzysta.

Czy w świetle powyższych ustaleń scenarzysta adaptator jest autorem odtwórczym, niesamodzielnym i nieoryginalnym? Nic podobnego. Wiele, a właściwie wszystko zależy od twórczego podejścia do adaptowanego przezeń utworu bądź utworów. Spróbujmy nieco inaczej spojrzeć na kwestię oryginalności scenariusza, akcentując nie samo pochodzenie materiału, lecz sposób ujęcia tematu przyszłego filmu. Żyjemy w czasach od dawna już zdominowanych przez zjawiska: multimedialności, intermedialności i transmedialności. A to oznacza, że o scenariusz absolutnie oryginalny – oferujący temat, którego nikt wcześniej nie dostrzegł, nie podjął i nie opracował – jest coraz trudniej.

Podnosi to jednak bardzo wartość scenariusza oryginalnego (z rodzimych produkcji wymieńmy dla przykładu: *Nóż w wodzie*, *Za ścianą*, *Przesłuchanie*, *DAAS*, *Dom zły*) i skłania do wniosku, że taki właśnie scenariusz zasługuje na szczególną uwagę w postępowaniu decyzyjnym producenta. Owszem, ale pod jednym wspomnianym

uprzednio warunkiem. Warunkiem tym nie jest sam temat, lecz oryginalny, nośny sposób jego ujęcia i potraktowania przez scenarzystę. Sam temat, choćby najbardziej oryginalny, ekranowo nieknięty i nigdy dotąd niesfilmowany, nie wystarcza. Liczy się bowiem nie on sam, lecz umiejętny sposób jego opracowania i właśnie ów sposób zasługuje przede wszystkim na docenienie.

Wspólną cechą dobrze napisanych scenariuszy oryginalnych i adaptowanych jest zwodnicza moc słowa. „Literatura – powiada Miloš Forman – ma zawsze tę przewagę, że wielkiemu pisarzowi udaje się wmówić wszystko za pomocą mistrzowskiego posługiwania się słowem. W filmie jest inaczej, ponieważ nie istnieje magiczna siła użytych słów i wierzy się tylko temu, co można zobaczyć na własne oczy”³⁸.

Zauważmy, iż w świetle powyższej obserwacji konflikt między pierwowzorem a ekranizacją okazuje się równie silny, jak konflikt między wizją zapisaną w scenariuszu a jej ekranowym kształtem. Nieważne w tym momencie, czy w grę wchodzi adaptacja, czy scenariusz oryginalny.

Ewidentna słabość wielu scenariuszy „oryginalnych” polega na ich pseudooryginalności. W tym przypadku oryginalny równa się zły. Zły scenariusz „nieadaptowany” nie przedstawia żadnej wartości tylko dlatego, że pozbawiony jest pierwotekstu. Taki „oryginalny” projekt filmowy pozostaje utworem z natury swej bez porównania gorszym niż scenariusz adaptowany. Ten drugi wprawdzie zaciąga określony dług, przepracowuje cudzy materiał i przetwarza inne dzieło, ale czyni to w sposób twórczy (czytaj: oryginalny).

Adaptowanie dla kina jest osobnym kunsztem i adaptacja filmowa może być dziełem w najwyższej mierze oryginalnym. Spróbujmy przyjrzeć się niektórym wybranym aspektom tego kunsztu...

³⁸ Miloš Forman: *Lubię opowiadać zdarzenia...*

Scenariusz adaptowany

Literatura źródłem filmu

Adaptacja wszędzie na świecie stanowi jedną z podstawowych dróg pozyskiwania wartościowego materiału literackiego na potrzeby kina. Mamy w tym zakresie długoletnie wspaniałe tradycje, której mogliby nam pozazdrościć inni (vide: polska szkoła filmowa oraz znakomite adaptacje klasyki: *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, *Faraona*, *Nocy i dni*, *Panien z Wilka*, *Wojny światów*, *Dziadów*, *Pana Tadeusza*) i mamy też, niestety, nienajlepszą terażniejszość. Ławka wybitnych pisarzy utrzymujących stały kontakt z kinematografią, piszących dla niej i pracujących jako konsultanci scenariuszowi, szefowie literaccy studiów, dialogiści etc. jest u nas bardzo skromna i krótka.

Nie powiodły się jak na razie próby ożywienia dawnych kontaktów między pisarzami i filmowcami. Owszem, każdego roku adaptuje się sporo utworów literackich na ekran. Ale są to – z niewielkimi wyjątkami (zob. Aneks 2: Scenariusz adaptowany w kinie polskim – złota dwudziestka) – rzeczy pomyślane w sposób nietwórczy, czytane schematycznie i opracowane powierzchownie. Kontakt polskiego kina z rodzimą literaturą cechują dzisiaj: pretekstowość, naskórkowość, presja chwilowej mody, nastawienie na tani efekt i brak prawdziwie twórczego podejścia.

Dochodzi do tego ujemnego bilansu coś jeszcze. Obie strony – to znaczy zarówno pisarze, jak i filmowcy – nie mają i nie znajdują obecnie wspólnego języka. Aby on się pojawił, nieodzowny jest tłumacz umiejący przekładać literaturę na film, czyli scenarzysta adaptator. Wcześniej jednak musi istnieć „zbiornik retencyjny” utworów istotnie wartych ekranizacji. Nie sucha lista literackich tytułów, lecz pula dzieł branych pod uwagę, a wokół niej odpowiedni klimat środowiskowy sprzyjający ewentualności adaptacji.

Takiego dobrego klimatu dla wartościowych filmów tworzonych z wartościowej literatury dzisiaj nie mamy. I tu błędne koło się zamyka. Brakuje kultury adaptacji filmowej tworzącej pewien ekosystem, w którym bujnie rozkwita sztuka adaptowania. Scenarzysta adaptator to rzadki fach i rzadka umiejętność. A bez niego, bez jego

głębokiej kultury i twórczej wyobraźni nie ma szans na powstanie rewelacyjnych ekranizacji. Jedną z dróg do osiągnięcia tego celu prowadzi poprzez eliminację mechanicznych ekranizacji (pretenjonalne, kręcone na siłę piły bądź dziwaczne przeróbki dzieł z kanonu szkolnego). Inna – poprzez wyróżnianie i premiowanie osobną nagrodą za scenariusz adaptowany ambitnych prób na tym polu. Dochodzimy w tym miejscu do szerszego zagadnienia, jakim jest polityka produkcyjna kinematografii prowadzona w zakresie adaptacji filmowych, z ekranizacjami lektur szkolnych włącznie.

Kino lektur

Uwaga na kino lektur! Powstające z myślą o widowni szkolnej ekranizacje literatury stały się plagą naszej kinematografii. Dość niepostrzeżenie wytworzył się mechanizm kwalifikowania do produkcji scenariuszy wątpliwie myślowo i nader wątpliwie artystycznie tylko dlatego, że stoi za nimi kanon lektur w programach szkolnych. Negatywny efekt tego typu ekranizowania znamy: jest nim bezceremonialny drenaż wartości literackich i kulturowych pod hasłem „przybliżania” lektur młodemu widzowi oraz ich natrętnego i bezsensownego „uwspółcześniania”.

Żenujące tłumaczenia w stylu „ja to tak widzę” nie mogą usprawiedliwiać ewidentnego partactwa. Wiadomo nie od wczoraj, że film rządzi się odmiennymi rytmami narracyjnymi innymi niż adaptowany utwór. Istnieje też, od dawna wpisane w praktykę adaptowania, prawo koniecznej eliminacji i prawo autora adaptacji do postawienia własnego akcentu reżyserskiego. Ważne jednak, jak umiejętnie i twórczo się z owych praw i przywilejów korzysta. Zbyt często nieudolne adaptowanie pociąga za sobą imitację zawartości adaptowanego utworu. Otrzymujemy wówczas namiastkę zamiast pełnowartościowego dzieła sztuki filmowej.

Nie chodzi bynajmniej o to, by zabronić ekranizacji tytułów lekturowych. Nie tędy droga. Należy jednak znacznie uważniej czytać scenariusze i stanowczo domagać się wartościowych projektów napisanych na podstawie adaptowanego pierwowzoru. Powinni je pisać nie wyrobownicy i rutyniarze, lecz autorzy najlepsi z najlepszych, bo na tej odmianie twórczości filmowej – ze względu na jej powinności kulturotwórcze i edukacyjne – spoczywa szczególna odpowiedzialność za finalny produkt.

Czy ktoś jeszcze pamięta, że *Wesele* adaptował dla Wajdy Andrzej Kijowski, a *Faraona* dla Kawalerowicza Tadeusz Konwicki? Adaptowanie stanowi odmianę twórczości. Ekranizacje lektur szkolnych – owszem. Jednak pod warunkiem, że poprzedzi je powstanie wartościowego, to jest wchodzącego w nośny dialog z adaptowanym utworem, scenariusza. Ekranizacja lektur szkolnych mogłaby stać się jedną z lokomotyw rozwoju naszej kinematografii, ale nie powinno się to odbywać w bezdusznie mechaniczny sposób i za wszelką cenę. Iluzoryczne zyski kasowe płynące z ekranizacji szkolnego kanonu lektur nie pokrywają kulturowych spustoszeń i strat.

Potrzebna jest większa doza krytycyzmu w kwalifikowaniu. Najwyższy czas skończyć z taryfą ulgową dla kina lekturowego. Wyniki frekwencyjne to nie wszystko. Lektura na ekranie nie może być traktowana jak samograj. Trzeba pytać o artystyczną wartość i celowość dokonywanej adaptacji. Na świecie kręci się obecnie wiele wspaniałych ekranizacji klasyki. Nasza sztuka filmowa dysponuje wystarczająco dużym potencjałem twórczym, aby nie straszyć widzów *Placówką*, *Niemcami*, *Ślubami panięskimi* i tym podobną tuzinkową produkcją adresowaną do szkolnej widowni. Nie może też dłużej działać zasada braku weny twórczej: nie mam nic ważnego do powiedzenia, więc sięgam po uznanego klasyka, dowolnie „przerabiając” po swojemu którąś z lektur szkolnych.

Opcje

Powyższa krytyka obejmuje swym zakresem nie tylko adaptację lekturowego kanonu. Rynek opcji adaptacyjnych od dawna stanowi w profesjonalnych kinematografiach powszechnie przyjęty sposób pozyskiwania wartościowego materiału literackiego dla filmu. Zachodzi pytanie: czy z punktu widzenia interesów rodzimego kina większa niż dotąd dbałość o codzienne funkcjonowanie takiego rynku nie przyczyniłaby się w znacznej mierze do podniesienia artystycznego poziomu produkcji? Nie jestem jedynym, który zadaje to pytanie z myślą o praktycznych konsekwencjach umiejętnego wdrożenia podobnych rozwiązań i mechanizmów.

Od kilku lat, dzięki akcji Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Krajowej Izby Producentów Filmowych, funkcjonuje system monitoringu produkcji literackiej. Wydaje się, że następnym krokiem w dobrym kierunku mogłoby stać się stworzenie z myślą

o przyszłych autorach adaptacji banku nabytych opcji ekranizacyjnych – nie tylko z listą tytułów każdej chwili dostępną dla zainteresowanych producentów, ale także na przykład ze szkicem scenariuszowym w formie treatmentu umiejętnie napisanym przez potencjalnego adaptatora.

Generalnie biorąc, mimo zachodzących w tej materii zauważalnych przemian ciągle więcej mamy w naszej kinematografii scenariuszy adaptowanych niż oryginalnych. Nie ulega wątpliwości, iż przewaga ta ma swoje źródło w dobrze pojętej tradycji wynikającej z długotrwałej rodzimej symbiozy kina i literatury. Utrzymujący się w polskim kinie przez dziesięciolecia z lepszym czy gorszym skutkiem trend adaptacyjny stanowi bowiem pochodną „logocentryzmu” rodzimej sztuki filmowej, na który składa się – mierzona „długim trwaniem” – specyfika naszej kultury i sztuki, nie tylko filmowej.

Każdy, kto zajmuje się bliżej tą dziedziną twórczości, powie, że nie istnieje w przypadku scenariusza prosty związek między jego oryginalnością a samym faktem adaptowania. Z praktyki wiadomo, iż niektóre scenariusze adaptowane mogą przejawiać bardzo wysoki stopień oryginalności osiągniętego przez autora wyrazu, podczas gdy tak zwane scenariusze „oryginalne” i uchodzące za „autorskie” zawierają niejednokrotnie niewielki ładunek oryginalności, będąc w gruncie rzeczy tekstami wtórnymi, bazującymi na zużytych matrycach, ogranych pomysłach i dawno już gdzie indziej porzuconych anachronicznych wzorcach.

Praktyka adaptowania w kinie współczesnym odbiega daleko od sztywno traktowanych kanonów sprzed pół wieku. Adaptatorom o wiele więcej dzisiaj wolno, gorset „wierności pierwowzorowi” został przez nich zdecydowanie rozluźniony. Liberalizacja tradycyjnych norm adaptacji filmowej w kinematografii światowej jest dzisiaj faktem dokonany. Jeśli jednak mowa o kulturze adaptacji, współcześnie jesteśmy świadkami ścierania się procesów integracyjnych z dążeniami odśrodkowymi. Nie ma jednego dominującego wzorca adaptacji: zjawiska efemeryczne konkurują w życiu filmowym z kinem głównego nurtu.

Problem oryginalności scenariusza w polskiej kinematografii współczesnej nie sprowadza się do alternatywy: materiał adaptowany – materiał oryginalny. Jeden i drugi wariant twórczości scenaripisarskiej należy traktować na równych prawach. Sedno sprawy tkwi w czym innym, mianowicie: w słabym, a często niedostatecznym związaniu projektu scenariuszowego z dalszymi etapami powstawa-

nia filmu. Tworzenie scenariusza przebiega w takich przypadkach poza regułami twórczości i sztuki filmowej, niczym adresowane w społeczną próżnię projektowanie obiektu bez uwzględnienia sztuki budowania.

„Po co?”, „jak?” i „dla kogo?” – te trzy wynikające z siebie nawzajem pytania o sens danej adaptacji lektury szkolnej i nie tylko szkolnej są stanowczo zbyt rzadko zadawane w eksplikacji wniosków o dofinansowanie produkcji. Nie każdy związek kina z literaturą powołuje do istnienia autentyczną wartość. Liczy się tylko ich twórcze spotkanie i interkulturowy dialog. Opcja, czyli uzyskanie zgody na ekranizację danego utworu, wyznacza nie cel, lecz jedynie początek długiej drogi. Nie sztuką jest uzyskać pozwolenie, sztuką jest się z niego rzetelnie, umiejętnie i z talentem wywiązać!

Tu właśnie daje o sobie znać warsztatowa sztampa, nieumiejętność i brak profesjonalizmu w napisaniu dobrego scenariusza. Dla jego ostatecznego kształtu na ekranie nie ma znaczenia wyjątkowość (unikatowość) podjętego tematu, ani tak zwany „fantastyczny materiał na film” – na przykład głośna sztuka teatralna czy bestsellerska powieść. Nie liczy się zatem „co” (czyli określony temat, tytuł etc.), lecz „jak” rzecz została opowiedziana. I owo „jak?” w ewidentny sposób stanowi zadanie scenarzysty/scenarzystów. Ma rację stary wyga, Lew Hunter, kiedy pisze, iż: „Teoretycznie cała historia i wymagana dokumentacja jest już w książce. Często nie jest to prawdą, co oznacza, że trzeba samemu przeprowadzić dokumentację i stworzyć nowy kręgosłup dramaturgiczny opowieści”³⁹. Jeśli z tego podstawowego zadania, jakim jest przystosowanie pierwowzoru do nowego kształtu, adaptator nie potrafi się wywiązać, jego pisarskie wysiłki pójdą ostatecznie na marne.

Reasumując: czy literatura stanowi wartościowe źródło inspiracji dla sztuki filmowej? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest jednoznaczna. Brzmi ona mniej więcej tak: owszem, literatura bywa źródłem inspiracji, ale nie zawsze i nie w każdym przypadku. Zależy, co to za literatura i jaki użytek potrafi z niej zrobić scenarzysta-adaptator. Kluczem jest więc nie tyle sam materiał literacki i nie jego wartość pozafilmowa, ile talent i warsztatowe umiejętności adaptatora, który biorąc na warsztat taki materiał, potrafi z niego zrobić właściwy użytek.

³⁹ Lew Hunter: *Kurs pisania scenariuszy. Od pomysłu, przez treatment po pierwszą wersję*. Przeł. Tomasz Szafrąński. Myślenice 2013, s. 27.

Scenariusz jako intertekst

Scenariusz rozpatrywany w kontekście filmu stanowi szczególnie przypadkowy przykład operacji intertekstualnej. U podstaw powyższego twierdzenia leży dążenie integrujące i scalające. Praktycznie od początku swojego istnienia kino uczestniczy w makroprocesie integracji kultury nowoczesnej i współczesnej, co rusz zajmując rozmaite przyczółki i przerzucając pomosty między sobą a innymi sztukami, dziedzinami kultury i różnymi środkami przekazu. Scenariusz jest tekstem pisanym, ale jego werbalna postać nie jest jedyną możliwą; można go sobie z powodzeniem wyobrazić na przykład w formie partytury scenariuszowej, scenorysu lub komiksu.

Scenarzysta jest kimś, kto zamienia (własny lub cudzy) pomysł w projekt filmowy. Scenariusz jako utwór uformowany i wyrażony słowami podlega zaadaptowaniu na ekran. Można tu wręcz mówić o specyficznej postaci tłumaczenia struktury werbalnej, będącej pierwotekstem, na strukturę wykreowaną w języku ruchomych obrazów. Bardziej niż kiedykolwiek dotąd jesteśmy dzisiaj skłonni uważać, iż – przywołując kapitalną formułę Edwarda Balcerzana – mamy do czynienia z „kulturą w stanie przekładu”⁴⁰.

Pora zająć się scenariuszem jako intertekstem. Na użytek naszych rozważań intertekstem nazywamy metatekst pośredniczący między scenariuszem (oryginalnym bądź adaptowanym) a filmem w międzytekstowej wymianie znaczeń. Interekst jest układem domyślnym, rodzajem wspólnego mianownika odczytania przyszłego filmu zaprojektowanego przez scenarzystę.

W procesie lektury scenariusza intertekst staje się metatekstowym nośnikiem interferencji zachodzącej między strukturą projektu a strukturą filmu. Nie jest zatem tekstem prymarnym, lecz modelowym „tekstem drugim”. Pełnione przezeń funkcje semantyczne można wyprowadzić zarówno z gotowego dzieła filmowego, jak i ze scenariusza. Ze względu na swój metatekstowy charakter intertekst

⁴⁰ *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ewa Kraskowska. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 91. Warszawa 2012, s. 7.

sytuuje się i funkcjonuje w strefie nadgranicznej pomiędzy scenariuszem a filmem, organizując przejście między nimi.

Liczą się przy tym zarówno podobieństwa, jak i różnice pomiędzy projektem (utworem) scenariuszowym a dziełem filmowym. Jedne i drugie tworzą pole wzajemnych odniesień i napięć: cyrkulując, konfrontując się i stykając z sobą w procesie transpozycji scenariusza na ekran. Intertekst organizuje to spotkanie. Uczestniczy w translacji intersemiotycznej, tworząc – wprowadzaną do obiegu społecznego – metatekstową konstrukcję znaczeniową. Konstrukcja ta służy do zakomunikowania więzi kulturowej zaprojektowanej przez scenarzystę jako instancja pośrednicząca dwutekstu bądź wielotekstu.

Można postawić pytanie: czy taki sposób rozumienia intertekstu jako instancji pośredniczącej, która daje o sobie znać w scenariuszu, a priori wyklucza możliwą zgodność łączącą oba utwory? Rzecz w tym, że nie tyle wyklucza, co uchyla ów problem jako źle postawiony. Nie jest bowiem możliwe, by scenariuszowy pierwotekst stał się w procesie adaptowania swoją własną repliką 1 : 1 wyartykułowaną w języku ruchomych obrazów. Z drugiej strony, nie oznacza to bynajmniej całkowitego uchylenia problematyki semantycznej adekwatności filmu wobec scenariusza. W grę wchodzi tu jednak strukturalna odpowiedniość wybranych dominant, rozpoznawalna w obu utworach (to znaczy w scenariuszu i w filmie) poprzez intertekst, a nie arbitralnie ustanowiony przez autora bądź interpretatora znak równości między nimi.

Odpowiedniość homologiczna struktur i form, o której tu mowa, obejmuje swoim zakresem swego rodzaju układ scalony. Dostrzegamy w nim udział typowych przejawów i systemowych wyznaczników kultury (nie tylko artystycznej) danego okresu. Wyznaczniki te zorganizowane w znaczący układ przenoszą scenariusz na wyższy poziom znaczenia, czyniąc go: elementem procesu historycznego rozwoju kina i przemian sztuki filmowej, formą ewolucji scenarjopisarstwa, zmapowaną płaszczyzną relacji między sztukami oraz czasoprzestrzeniami kultury, indywidualnym wariantem przemian określonej poetyki odbioru etc.

Scenariuszowy intertekst wyznacza trajektorię pasażu. Liczy się intertekstualny dialog struktur, z których każda – mimo łączącego je powinowactwa – pozostaje nadal sobą, zachowując najdalej idącą autonomię i samowystarczalność nadanej jej kształtu.

Układ zależności między scenariuszem a filmem i vice versa jest więc z natury swej dynamiczny i tranzytywny. Jego podstawą kulturową i zasadą funkcjonowania nie jest statyczne zestawienie dwóch komunikatów i dwóch dzieł, lecz dynamika napięć wynikających z ich najszerszej rozumianej konfrontacji oraz przejścia, do jakiego dochodzi między jednym a drugim.

Filmową wartość danego scenariusza wyznacza za każdym razem jeden i ten sam kluczowy aspekt, a mianowicie: jego artystyczna i kulturotwórcza nośność. Nie daje się ona sprowadzić jedynie do arbitralnego odczytania scenariuszowego pierwotekstu przez producenta, reżysera i in. Właściwy jej wymiar komunikacyjny, a także artystyczny, ma charakter intersubiektywny.

Proces pisania czegokolwiek dla potrzeb kina (nie tylko utworów literackich, lecz także obiektów pochodzących z innych dziedzin kultury i sztuki) zakłada kulturową dwusystemowość. Ile wersji scenariusza, tyle intertekstów: intertekstowych konstrukcji, które w swoisty sposób organizują jego komunikowany społecznie sens. Z kolei każdy z owych intertekstów staje się świadectwem zmagania scenarzysty ze skomplikowanym zadaniem treściotwórczym i formotwórczym, jakiego się podjął. Parafrazując słynną formułę translologii, rzec można, iż w konstrukcji każdego ze scenariuszowych intertekstów sceptycyzm łączy się z optymizmem, a zagubione w procesie jego odczytania zmagają się nieustannie i konfrontują z ocalonym.

Zagadnienie intertekstu, czyli metatekstu pośredniczącego, należy do zasadniczych kwestii teorii i praktyki twórczej scenariopisarstwa. Podkreślmy: intertekstualność jako relacja więzi między przyszłym dziełem filmowym a scenariuszem nie jest kwestią ani abstrakcyjną, ani wyłącznie teoretyczną. Właściwie rozumiana – stanowi zagadnienie i zjawisko ściśle powiązane z praktyką komunikacyjną kina i sztuki filmowej.

Relacja scenariusz – dzieło filmowe oznacza, że w grę wchodzi dwutekst bądź wielotekst. Mając na względzie ten złożony układ, nie wystarczy jednak pojmować owo iunctim jako domniemaną (zamierzoną, projektowaną, postulowaną, oczekiwaną) tożsamość dwu lub więcej niż dwu tekstów i dzieł. Powiązaniu między nimi sens nadaje nie ich identyczność, lecz zamierzona ekwiwalencja. Nigdy do końca nieosiągalna – nie znaczy w tym przypadku, że nie będąca celem pożądanym przez scenarzystę i autora filmu.

Intertekst organizuje wymianę i ruch myśli. Umiejętnie (resp. twórczo) sfilmowany scenariusz okazuje się dzięki swojemu uformowaniu intrygującym echem, pogłosem samego siebie, „tekstem drugim”, wyobrażeniem podwojonym. Właśnie owo kulturowe podwojenie sprawia, iż dochodzi wówczas do dialogu intertekstualnych podobieństw i różnic. Sfilmowany natomiast nieudolnie (czyli odtwórczo), gubi na ekranie własny pierwotny sens i w konsekwencji zatracą swoje walory, zamieniając się w marny, niewnoszący niczego nowego, szablonowy spektakl: emanujący jedynie odbitym światłem pierwowzoru.

Scenariusz jako utwór profilmowy jest bytem zależnym, co nie znaczy, że odpowiedniość występująca w relacji tekst–tekst polega w niej na kreowaniu lustrzanych podobizn. Nie chodzi też o szczegółowy katalog i protokół rozbieżności. Ilekroć dochodzi do wartościowania jego zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych walorów, liczy się co innego, mianowicie: ciężar właściwy (czytaj – odpowiednie kulturowe wyposażenie) scenariuszowego projektu i ciężar właściwy jego filmowego odpowiednika.

Ciężar ten powinien być w miarę możliwości porównywalny. To dlatego mówi się, że dobry scenariusz otwiera drogę do powstania dobrego filmu, ale na podstawie złego scenariusza dobry film nie powstanie i nie sposób go nakręcić. Możliwość i niemożność, o których tutaj mowa, nie mają charakteru fenomenologicznego, lecz wymiar stricte praktyczny, wynikający z takich, a nie innych właściwości komunikacyjnych obu struktur. Dialog, do jakiego dochodzi lub nie dochodzi między nimi, zależy od udziału intertekstu.

Tworzenie scenariusza filmowego nie jest kwestią wyłącznie techniczną. Z perspektywy kulturowej w grę wchodzi za każdym razem intertekstualne spotkanie: dwóch (lub więcej) twórców, dwóch utworów, dwóch wyobraźni, a także dwóch osobnych autonomicznych światów symbolicznych. A wraz z tym daje o sobie znać twórcza transpozycja i ocalenie wartości, bądź przeciwnie – ich degradacja. Spotkanie to, jeśli ma wydać owoce, powinno być aktem inspirującym dla rozwoju sztuki i rozwoju kultury. Bez spełnienia tego podstawowego warunku traci ono głębszy sens, staje się mechaniczne i bezduszne niczym przekład maszynowy.

Spróbujmy przez moment zestawić na prawach porównania metaforycznego scenariuszowy intertekst z interfejsem. Interfejs jest wirtualnym reprezentantem podmiotu uczestniczącego w ramach komunikacji z udziałem mediów cyfrowych. Podobnie jak w przy-

padku intertekstu, stanowi on instancję pośredniczącą w grze komunikacyjnej między nadawcą i odbiorcą. Dalece analogiczną w stosunku do opisanej funkcję pełni intertekst w scenariuszu. O ile scenariuszowy intertekst bywa interfejsem przyszłego dzieła filmowego, o tyle nakręcony film a contrario staje się interfejsem scenariusza.

Proces transpozycji jednego w drugie polega w tym ujęciu na wykreowaniu ekranowego interfejsu scenariusza, będącego odzwierciedleniem struktury projektu wcześniej zapisanego w słowach. Wyrażona tu myśl nie jest całkiem nowa, bowiem stanowiła ona już w przeszłości przedmiot doniosłych rozważań literaturoznawczych, filmoznawczych, medioznawczych i komunikologicznych. Podobną metaforę w odniesieniu do słowa poddanego procesom technologicznego zmediatyzowania zaproponował kilkadziesiąt lat temu znakomity amerykański literaturoznawca Walter Jackson Ong w prekursorskiej rozprawie *Interfaces of the Word*⁴¹.

Ekranowy kształt finalny filmu pełni zatem symboliczną funkcję interfejsu siebie samego i interfejsu pierwowzoru. Adaptowanie scenariusza na ekran jest procesem złożonym i wysoko zorganizowanym. Adaptator bywa niemal bezwyjątkowo autorem zespołowym, a film – dziełem zbiorowym (*collective work*). Mając na uwadze ten kolektywny aspekt procesu twórczego w filmie, łatwo zrozumieć, dlaczego każda udana transpozycja stanowi – zarówno w swym ostatecznie osiągniętym kształcie, jak i w odbiorze – przejaw sztuki (bądź ewidentnej nieumiejętności) zespołu złożonego z wielu współtwórców dzieła filmowego. Sztuki opartego tak czy inaczej na polifonii sztuk. Roman Ingarden, pisząc o widowisku filmowym, ujął jego fenomen następująco: „jest tworem artystycznym stojącym na pograniczu wielu sztuk, które współdziałając ze sobą, splatają się w twory całkiem osobliwe”⁴².

Powstawanie intertekstu w strukturze scenariusza filmowego przebiega z reguły na zasadzie konstrukcji wielokrotnej, przechodząc przez szereg stadiów pośrednich. Niektóre z faz przybierają postać ukonkretnioną (tekstową). Inne pozostają działaniami projektowymi rozgrywanymi się w międzyosobowym dyskursie i na prawach twórczej interakcji pomiędzy poszczególnymi współtwórcami przyszłego

⁴¹ Walter Jackson Ong: *Interfaces of the Word*. Ithaca, NY, 1971.

⁴² Roman Ingarden: *Kilka uwag o sztuce filmowej*. W tegoż: *Studia z estetyki*, t. 2. Warszawa 1966, s. 315.

filmu. Wszystkie one razem wzięte współtworzą proces, uzyskując ostatecznie kształt ukończonego dzieła filmowego.

Będąc dziełem mniej lub bardziej oryginalnym, samoistnym i wyposażonym w określony kształt, scenariusz jako komunikat i przekaz nie jest zjawiskiem absolutnie autonomicznym i samowystarczalnym – istniejącym poza domeną określonego systemu kultury i języka. Aby cokolwiek zakomunikować i przekazać adresatowi, jego autor musi koniecznie odwołać się do pośrednictwa kursujących w społecznym obiegu sposobów komunikowania, jakimi dysponuje w danym stadium swego rozwoju język ruchomych obrazów.

Temu właśnie służy każdorazowo wytworzenie scenariuszowego intertekstu, który – przy całej oryginalności i, by tak rzec, prototypowym charakterze własnego kształtu, z natury swojej przynależnym każdemu dziełu artystycznemu – z kulturowego i językowego punktu widzenia ma jednakże charakter konwencjonalny. Żaden scenariusz filmowy nie może się obejść bez udziału scenariuszowego intertekstu. Jego modelowy kształt, a także wyraz zależy każdorazowo od dominanty funkcjonalno-konstrukcyjnej, jaką wybrał i którą posłużył się scenarzysta.

Podstawę kulturową dzieła scenariuszowego stanowi zawierany ad hoc przez autora i adresata przekazu rodzaj wirtualnej umowy służącej porozumieniu stron. Rzecz w tym, że film będący adaptacją jako tekst kultury nie jest przekazem czytelnym sam przez się. Przekaz w nim zawarty kojarzy w sobie kursujący w danym systemie kultury czynnik (standard) retoryki scenariusza z elementem nowatorskim nieodzownym we wszelkiej twórczości scenariopisarskiej, splatając w jedno konwencję z inwencją. W tym sensie każdy scenariusz filmowy bywa dziełem twórczym i równocześnie odtwórczym.

Artystyczna oryginalność scenariusza – również taka, w której zostały przekroczone i odrzucone wszelkie istniejące w danym momencie reguły i wzorce – staje się czytelna poprzez język, a nie poza nim. Co więcej, to język (werbalny w scenariuszu i ruchomych obrazów w gotowym dziele filmowym) pozwala tę oryginalność dostrzec, odczytać i odkrywczo zinterpretować. Nawet najoryginalniejszy i pełen autorskiej inwencji scenariusz jako dzieło i komunikat musi „przemówić” do adresata, a tym samym z konieczności odwołać się do pośrednictwa systemu językowego, przerzucając dzięki temu pomost pomiędzy nadawcą a odbiorcą danego przekazu.

W zależności od obranej przez siebie koncepcji scenarzysta może wykorzystać wiele możliwych dominant. Należą do nich przykła-

dowo: klucz fabularny (fabularyzacja), klucz dokumentalny, przedstawienie werystyczne, dramatyzacja ukazanych wydarzeń, wariant kina akcji i efektów specjalnych, wariant komediowy (z parodią włącznie), popularny gatunek filmowy, gra wizerunkami tworzonych postaci umożliwiająca wykreowanie optymalnie wyrazistych wizerunków bohaterów, określony modus narracji (wraz z techniką strumienia świadomości i różnego typu eksperymentami narracyjnymi), stylistyczno-kompozycyjny ekwiwalent określonej poetyki (kolaż, konstrukcja epizodyczna, oniryzm etc.), stworzenie wysoce oryginalnej wypowiedzi (formuła wypracowana przez kino autorskie), polemika z adaptowanym pierwowzorem, przetworzenie parodystyczne itp.

Należy w tym miejscu podkreślić, iż – niezależnie od stopnia indywidualnej inwencji i osiągniętego przez autora poziomu oryginalności scenariusza – każda z tych strategii i każdy z wymienionych powyżej wariantów ma charakter konwencjonalny.

Wbrew powierzchownemu pojmowaniu autorstwa w filmie, pośrednictwo konwencji i udział elementów retorycznych w procesie tworzenia scenariusza nie jest złem koniecznym, lecz nieodzownym warunkiem czytelności każdego z zastosowanych przez autora chwytów i zabiegów. Dzięki specyficznemu układowi odniesienia, jaki stanowi określona konwencja językowa, artystyczna itp., i poprzez jej społeczne funkcjonowanie scenariusz staje się mniej lub bardziej uniwersalnie czytelny i zrozumiały.

Co więcej, to właśnie sam język i określony sposób posłużenia się nim sprawia, iż dochodzi do głosu – symbolicznie zapisana w scenariuszowym intertekście – oryginalność autorskiego sposobu myślenia (resp. widzenia, słyszenia, odczuwania) stanowiąca integralną wartość jego dzieła.

Jak powiada William Goldman: „Bowiem w znacznym stopniu na tym polega pisanie scenariuszy: dodawanie nowych zwrotów do starych zwrotów akcji”⁴³. Jeśli dostatecznie szeroko i wieloznacznie pojmuje się pojęcie „zwrot akcji”, obecność intertekstu w scenariuszu filmowym może przybierać wiele różnych postaci. Jedną z nich jest poziom metaforyczno-symboliczny oraz mitograficzno-mitologiczny jego konstrukcji.

⁴³ William Goldman: *Przygody scenarzysty...*, s. 155.

Perspektywa metaforyczno-symboliczna

Zacznijmy ten fragment rozważań od zadawanego od dawna pytania: czy metaforę można zobaczyć (dodałbym jeszcze: i usłyszeć)? Spór naukowy o tę kwestię toczyli przed laty między innymi Mieczysław Porębski⁴⁴ i Jerzy Ziomek⁴⁵. W grę wchodzi podstawowe pytanie: w jaki sposób myślimy i za pośrednictwem jakich znaków artykułuje się nasze myślenie? „Figura mowy” czy „figura myśli”? Nie podzielam arbitralnego poglądu, że znaczeń komunikatu złożonego z ruchomych obrazów nie da się oddać słowami. Choć z drugiej strony, opis filmu dokonywany za pomocą języka werbalnego (a więc między innymi scenariusz) nie jest prosty, przeciwnie, bywa zadaniem, które nastrecza wiele trudności.

Scenariusz i film – dwa różne światy. Werbalna reprezentacja i pozasłowne wyobrażenie. Scenarzysta próbuje wypowiedzieć możliwie najpełniej i najgłębiej sens nieistniejącego jeszcze w tym momencie dzieła filmowego. Producent, reżyser, operator, aktor i inni oczekują od niego maksimum dosłowności i adekwatności opisu, podczas gdy on przemawia formą wprawdzie zwartą i wypracowaną, ale otwartą na niejednoznaczność. Scenariusz okazuje się w pełnym tego słowa znaczeniu przenośnią. Operując niedomknięciem sensu, pozostawia wiele miejsca na działanie wyobraźni. Lektura takiego tekstu nieustannie balansuje między dosłownością a obrazowością tego, co domyślne i niedopowiedziane.

Przystępując do pisania swego dzieła, scenarzysta ma do dyspozycji cały świat własnego języka. To, co tworzy za pośrednictwem słów, jest w istocie rzeczą ekphrasis dzieła sztuki in statu nascendi. Dzieła cudzego, które dopiero powstanie. Z całym ryzykiem zagubienia głębi znaczeniowej projektu, jaki stanowi scenariusz filmowy. Tak rozumiany scenariusz jest filmem zaklętym w słowach – werbalną prefiguracją i praformą dzieła złożonego z ruchomych obrazów.

⁴⁴ Mieczysław Porębski: *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1981, nr 6.

⁴⁵ Jerzy Ziomek: *Metafora i metonimia. Refutacje i propozycje*. „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 1.

Świadomość nieprzystawalności przedstawień metaforyczno-symbolicznych wyrażonych w jednym języku, do innego, który pełni funkcję języka przekładu, wiąże się z intuicyjną obawą przed utratą pierwotnego sensu. Im silniejsza dominacja logosfery w danej kulturze, tym więcej obaw o nieuchronne zniekształcenie tłumaczonej ekfrazy w przekładzie na któryś z języków niewerbalnych. I odwrotnie, metafory i symbole należące do ikonosfery i audiosfery zatracają estetyczną energię swego wyrazu, ilekroć mają zostać oddane za pośrednictwem języka werbalnego.

W grę wchodzi tu podstawowy problem interferencji odmiennych systemów językowych: języka naturalnego (werbalnego) oraz języka ruchomych obrazów. Nie włączam w to celowo języka ikonicznego; łatwo przyjdzie się bowiem zgodzić, iż w takich dziedzinach jak malarstwo, rzeźba, grafika, fotografia, fotomontaż, komiks itp. – metafora, symbol i alegoria znajdują się, by tak rzec, na stałym wyposażeniu semantyki dzieł do nich należących. Zresztą, jak powiada Ewa Lipska: „Farby słów wydają mi się trwalsze”.

Nie ulega wątpliwości, że obok metafor literackich istnieją również metafory choreograficzne, muzyczne, malarskie i filmowe i że każdą z nich cechuje częściowa przekładalność na metaforę (symbol, alegorię) wyrażoną w odmienny sposób: w alternatywnym wobec danego tworzywie i języku. Co może być doskonale wyrażone środkami filmowymi lub na płótnie, wypada czasami niezręcznie i nieporadnie w słowach. I vice versa.

Na poziomie elokucji i dyspozycji (tam, gdzie kształt wyrażenia zależy od reguł poetyki właściwej literaturze, tańcowi, muzyce, plastyce, malarstwu, teatrowi czy filmowi) metafory literackie, graficzne, teatralne, choreograficzne, muzyczne, malarskie i filmowe różnią się zasadniczo i wydają się nawzajem nieprzekładalne. Na poziomie inwencji z kolei, czyli tam, gdzie w grę wchodzi wspólne pole odniesienia, metafora, symbol i alegoria okazują się figurami intersemiotycznymi. Inna sprawa, jak wiele tracą one na – zawsze możliwym, lecz nie zawsze fortunnym – przetransformowaniu z jednego medium do drugiego.

Z praktycznego punktu widzenia szczególnie ważny dla kunsztu tworzenia nośnych scenariuszy okazuje się aspekt intertekstualności oraz strukturalnej wspólnoty sztuk, a w polu jego występowania zwłaszcza zjawisko homologii struktur zachodzącej pomiędzy scenariuszem a komunikatami z nim spowinowaconymi. Powinowactwo owo daje o sobie znać w rozmaitych wariantach, dotycząc za-

równy adaptowanego pierwotekstu, jak i samego filmu, dla którego dany scenariusz był podstawą. Rzeczą wartą podkreślenia jest przy tym transmedialny charakter i intertekstualny obieg: metafor, symboli i konstrukcji alegorycznych, którymi operuje scenarzysta.

Kino, podobnie jak język słów, zna różnicę między metaforą potoczną i metaforą poetycką. Powtarzalność przedstawień metaforyczno-symbolicznych w praktyce językowej komunikowania za pomocą ruchomych obrazów prowadzi do ich upotocznienia i konwencjonalizacji. Niezwykłe przechodzi w zwykłe, niebanalne zamienia się w banał. Podobnie jak w języku naturalnym, również metafory wyrażone w języku filmu dzielą się na metafory potoczne (czyli skonwencjonalizowane) oraz metafory poetyckie, których podstawowym wyróżnikiem jest niekonwencjonalność i unikatowa oryginalność.

Film od początku istnienia kinematografii cierpi na chroniczną chorobę dosłowności ekranowych przedstawień. Nie znaczy to jednak, że jako dziedzina sztuki jest na nią skazany. Wykorzystanie metafory, symbolu i alegorii w dziele filmowym służy za każdym razem rozbudowaniu jego konstrukcji semantycznej o wyższe piętro znaczenia. „Owa trafna niezgodność – pisał przed blisko stu latami Karol Irzykowski – jest tajemnicą i urokiem każdej przenośni. Przenośnią w kinie jest to, co daje niewidzialność w naszym widzialności”⁴⁶.

Warto uświadomić sobie podstawową różnicę, jaka dzieli w filmie (i w dziele sztuki w ogóle) konstrukcję znaczeniową o charakterze alegorycznym od konstrukcji symbolicznej. Jedna i druga bazuje na niedosłowności oraz porządku znaczeniowym wyższego rzędu i to je do siebie zbliża i upodobnia. Reszta natomiast jest już całkiem różna. Alegoria nie tylko ujednoznacza dany utwór, ale ponadto blokuje i zamyka jego alternatywne odczytania. Znaczy to, iż nic innego niż odczytanie „właściwe” nie ma prawa pojawić się w założonym przez adresata alegorycznym porządku przekazu.

Działanie porządków alegorycznych (słynna kołyska dziejów w *Nietolerancji* D.W. Griffitha, 1916) polega na wyrazistym i konsekwentnym wyegzekwowaniu w umyśle widza jednoznaczności zamierzonego sensu. W przeciwieństwie do symbolu, którego zadaniem jest organizowanie potencjału semantycznego i wyzwalać dynamiki

⁴⁶ Karol Irzykowski: *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Kraków 1924, s. 113.

procesu odbioru poprzez zaofierowanie adresatowi wieloznaczności możliwych odczytań, użyty w filmie klucz alegoryczny ujednoznaczenia odczytanie całości i jego szczegółów. Zastosowanie alegorii powołuje do istnienia filmową kompozycję zamkniętą, podczas gdy użycie symbolu zmierza do operowania kompozycją otwartą.

Projekt utworu może się rozmiąć ze stylem jego odczytania. Elementy symboliczne w scenariuszu i filmie zaprogramowane zostały przez autora na wieloznaczność (np. kolebka dziejów w *Nietolerancji*, wózek na schodach odeskich czy różyczka na sankach Kane'a), co wcale nie znaczy, że wartość ta ocaleje w odbiorze. Użycie symboli poszerza pole znaczenia i otwiera horyzont interpretacji. Należy jednak mieć na uwadze proces alegoryzacji semantycznej symbolu, który polega na ujednoznacznianiu jego sensu aż do zupełnego pozbawienia pierwotnej nośności przypisanej mu puli znaczeń.

W utworze filmowym mamy do czynienia w praktyce z funkcjonowaniem małych i wielkich metafor. Różnica między nimi dotyczy piętra budowy znaczeń danego komunikatu. Pierwsze z nich, to znaczy małe metafory, funkcjonują na poziomie mikrostylistyki. Z kolei wielkie metafory dają o sobie znać w dziele filmowym jako tak zwane wielkie figury semantyczne występujące w sferze kompozycji (zob. rozdział „Kompozycja”).



Aspekt mitograficzno-mitologiczny

Mitograficzno-mitologiczny aspekt kina i sztuki filmowej wynika z twórczego dążenia do wykreowania struktur opowieści ewokujących określony mit. Obojętne w tym momencie, czy właściwa jej konwencja ma charakter fikcyjny czy dokumentalny, przedstawienia te nawiązują do postaci, tematów i struktur już istniejących w mniej lub bardziej uniwersalnej pamięci kulturowej. Podążając bezwiednie drogą danej opowieści, nie zdajemy sobie często sprawy z tego, że to ona we właściwy jej sposób wyznacza początek, środek i koniec. Słowem, to ona nas prowadzi, działając na nas w taki, a nie inny sposób.

„Skąd biorą się historie? Jak działają? Co mówią o nas samych? Co oznaczają? Dlaczego ich potrzebujemy? Jak możemy je wykorzystać, by uczynić nasz świat lepszym? Przede wszystkim zaś: w jaki sposób opowiadającemu udaje się nasycić opowieść znaczeniem?” – pyta Christopher Vogler. I odpowiada:

Dobrze opowiedziana historia sprawia, że czujemy się, jakbyśmy przeszli przez ważne, kompletne doświadczenie. Płacemy, śmiejemy się, czasem jednocześnie. Kiedy opowieść się kończy, mamy wrażenie, że nauczyliśmy się czegoś o świecie lub o sobie samych. Być może udaje się nam odnaleźć nową świadomość, postać czy też postawę, która stanie się modelem dla naszego życia⁴⁷.

Taką właśnie doniosłą funkcję pełni w widowisku filmowym i w świecie wyobraźni symbolicznej widza udział mitów. Kino okazuje się niezrównanym opowiadaczem i użytkownikiem, ale także wytwórcą rozmaitych historii mitycznych. Czerpie je zewsząd, wynajduje i niestrudzenie przetwarza, dokonując swoistego kulturowego recyklingu. Wszelkiego rodzaju mity i mitologie są jego żywiołem. Nie chodzi przy tym tylko o teraźniejszość w zwierciadle przeszłości i vice versa pierwiastki epok minionych dostrzeżone

⁴⁷ Christopher Vogler: *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Przeł. Karolina Kosińska. Warszawa 2010, s. XXVIII.

w dzisiejszym, lecz o uruchomienie i wykorzystanie energii czerpanej z mitu we współczesnym przekazie i obiegu społecznym.

W przypadku aspektu mitologicznego w grę wchodzić niezmierzony adaptacje mitów, zarówno antycznych, jak i nowożytnych (przykładowo: miłość Heloizy i Abelarda, etos rycerski, św. Graal, Tristan i Izolda, rycerze Okrągłego Stołu, Golem, Joanna d'Arc, Robin Hood, Don Kichot, Faust, Don Juan, Alicja w Krainie Czarów). Kino błyskawicznie odkryło dla siebie szansę twórczego sięgnięcia po konkretne struktury mityczne z myślą o udostępnieniu ich i wywołaniu wśród szerokiej widowni. Mity łączą. Oglądając filmy oparte na mitologii Bliskiego i Dalekiego Wschodu, nie mamy poczucia obcości, co najwyżej odczucie tajemniczej analogii, ekscytującej odmienności i egzotyki danej historii (vide nowela orientalna i nowela chińska w *Zmęczonej śmierci* Fritza Langa, 1921).

W przypadku kultury Zachodu również daje o sobie znać niewyczerpane bogactwo struktur mitycznych, tworzących rezerwuar wyobraźni kultur Śródziemnomorza. Nic dziwnego, że wiele razy sięgał po nie na przykład Pier Paolo Pasolini w filmach: *Mamma Roma*, 1962, *Król Edyp*, 1967, *Medea*, 1969, oraz *Salò, czyli 120 dni Sodomy*, 1975. Pośród reżyserów, których twórczość w szczególności głęboki sposób łączy się z zasobami wyobraźni mitycznej, wymienilibym jeszcze: Johna Forda, Alfreda Hitchcocka, René Claira, Jeana Renoira, Akirę Kurosawę, Federica Felliniego, Andrzeja Wajdę i Romana Polańskiego⁴⁸.

Ta część rozważań opiera się na przekonaniu, iż pewne powtarzalne konstrukcje postaci, sposoby rozwijania akcji, struktury narracyjne i fabularne, rozwiązania dramaturgiczne oraz sytuacje na ekranie przemawiają do widza bardziej niż inne. To samo dotyczy wykorzystania w filmie repertuaru odwiecznych tematów, motywów, toposów i memów kulturowych. Kino, podobnie jak literatura, okazuje się dziedziną niezwykle podatną i otwartą na udział tego rodzaju archetypowych elementów – jako wielokrotnie wypróbowanego przez poprzedników, niezmiernie użytecznego budulca, z którego buduje się ekranowe wyobrażenia.

W filmie każda historia może zostać opowiedziana na wiele różnych sposobów. To prawda. Jak to się jednak dzieje, że niektóre

⁴⁸ Tak jest od samego początku drogi twórczej Romana Polańskiego. We wstępie do polskiego wydania *Semiotyki filmu* (Warszawa 1982, s. 5–7) Jurij Łotman przeprowadza mistrzowską analizę strukturalną podobieństwa ateńskiego mitu o zabiciu byka Zeusa do historii opowiedzianej przez Polańskiego w *Nożu w wodzie*.

warianty opowieści okazują się tymi, które docierają o wiele pełniej i skuteczniej do wyobraźni widza niż inne? Czy sukcesem kasowym danego filmu rządzi czysty przypadek, całkowicie pozbawiony związku z zawartością dzieła? Czy też taki, a nie inny kształt opowieści – jej tak, a nie inaczej opracowana przez twórców forma i struktura narracji – przerzuca pomost łączący ją z odwiecznym repertuarem historii zapisanych w zbiorowej pamięci milionów odbiorców? Innymi słowy, czy istnieje ukryta siła mitu, której widz bezwiednie ulega?

W przeprowadzonej z mistrzowską wnikliwością analizie mitopodobnej struktury *Gwiezdnych wojen* autor książki *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*⁴⁹ Christopher Vogler krok po kroku odsłania nawiązania dostrzeżone w konstrukcji opowieści tego filmu do archetypów zaczerpniętych z mitologicznej pamięci kulturowej. We wstępie do swojej książki Vogler spłaca dług wobec swojego mistrza, wykładowcy szkoły filmowej na University of Southern California, słynnego antropologa i mitoznawcy Josepha Campbella⁵⁰.

Jaki to dług? Mowa tutaj o ramach pojęciowych mitu wyznaczających pole refleksji nad jego obecnością w kulturze współczesnej. Trudne zadanie ich naukowego wyznaczenia zostało wykonane dzięki studiom czterech wielkich badaczy człowieka, mitografów i filozofów kultury XX wieku. Pionierskie ustalenia w rozpoznaniu tej złożonej materii zawdzięczamy Josephowi Campbellowi oraz starszemu o pokolenie Carlowi Gustawowi Jungowi⁵¹. Campbell i Jung odkryli strukturę głęboką zbiorowej wyobraźni, co więcej wydobyli na jaw jej ukryte podświadome źródła.

Skład wielkiej czwórki XX-wiecznych badaczy mitu⁵² dopełniają dwaj rówieśnicy Campbella, Mircea Eliade oraz Claude Lévi-

⁴⁹ Christopher Vogler: dz. cyt., s. 10, 12–15 i nast.

⁵⁰ Joseph Campbell: *Bohater o tysiącu twarzy*. Przeł. Andrzej Jankowski. Poznań 1997; oraz *Potęga mitu*. Rozmowy Billa Mayersa z Josephem Campbellem. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków 1994.

⁵¹ Carl Gustav Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1976. Warto w tym miejscu przywołać kluczowe dla koncepcji mitu według Junga twierdzenie: „Mitologiczne aspekty rzeczy istnieją zawsze, jeśli nawet w danym przypadku pozostają nieświadome”, dz. cyt., s. 111.

⁵² Mówiąc o „wielkiej czwórce” XX-wiecznych mitografów, bynajmniej nie kwestionuję zasług na tym polu grona innych wybitnych badaczy: Aby Warburga, Ernsta Roberta Curtiusa, Władimira Proppa, Michaiła Bachtina, Erwina Panofsky’ego (twórca pojęcia ikonologia), Jana Białostockiego czy W.J.T. Mitchella.

-Strauss⁵³. Pierwszy pozostawił po sobie znakomite studia analityczne, zwłaszcza na temat czasoprzestrzeni mitycznej oraz mitu wiecznego powrotu⁵⁴. Drugi z kolei zrewolucjonizował swoimi pracami dotychczasowe myślenie o micie, odkrywając istnienie powtarzalnej struktury głębokiej mitów. Odkrycie to wpłynęło z czasem na zasadniczą przemianę w podejściu do mitu, otwierając szerokie perspektywy studiów porównawczych.

W odróżnieniu od swoich poprzedników Lévi-Strauss uważał, iż mit jest zbiorem wszystkich jego wersji. „Substancja mitu – twierdził – nie tkwi ani w stylu, ani w sposobie narracji, ani w składni, lecz w historii, którą się tam opowiada”. I dodawał: „Nie istnieje «prawdziwa» wersja mitu, której wszystkie inne byłyby kopiami lub zniekształconymi echemi. Wszystkie wersje należą do mitu”⁵⁵.

Taki swobodny i otwarty na wszelkiego typu transformacje sposób podejścia do mitu oraz do wykorzystywania dla własnych potrzeb mitologicznych i mitotwórczych zasobów kultury daje o sobie znać w praktyce narracyjnej filmu fikcji od początków kinematografii. Nieprzypadkowo kino nazywa się „wielkim niemową”, „latarnią czarnoksiężką”, „lampą Aladyna”, „wehikułem magicznym” etc. Ważę mitologicznego aspektu kina w kulturze doceniali między innymi: Karol Irzykowski, Siergiej Eisenstein, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Edgar Morin i Roland Barthes. Syntezę tych relacji przyniosła jednak dopiero wspomniana monografia Christophera Voglera, której nieocenioną zaletą jest systematyczny ogląd i przenikliwa wykładnia całości problematyki mitu, mitologii oraz struktur mitycznych w filmie – widzianej przez pryzmat metaforycznej podróży autora.

Feeryczne początki kina (Reynaud, Méliès, Hepworth i inni) stanowiły wstępne stadium eksploracji mitologicznych źródeł wyobraźni kulturowej, jakimi dysponował człowiek przełomu XIX i XX wieku. Od tamtego momentu wypadki potoczyły się szybko i wkrótce filmowcy nie tylko sięgnęli po mity antyczne i nowożytne, ale krok po kroku zaczęli również kreować na własny użytek zyskujących ogromną popularność bohaterów mitycznych (Antoś, Max, Charlie Tramp, apasz, galeria kowbojów z Tomem Mixem na czele, Musidora, Maciste, seria *The Perils of Pauline*, *America's sweet-*

⁵³ Claude Lévi-Strauss: *Struktura mitów*. W tegoż: *Antropologia strukturalna*. Przeł. Krzysztof Pomian. Warszawa 1970.

⁵⁴ Mircea Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Warszawa 1970.

⁵⁵ Claude Lévi-Strauss: dz. cyt., s. 290 i 300.

heart, diva, wamp, Lonesome Luke, Zorro) oraz własne mity (dobrzy i źli bohaterowie Far Westu, mit gangstera, mit kobiety fatalnej i in.). Figury te niekonięcznie są wytworem samego kina, nader często stanowiąc adaptację i transformację już istniejących oraz kursujących w ówczesnej kulturze.

W ciągu swej ponadstuwudziestoletniej historii kino wykazało się niezwykle energią i pomysłowością nie tylko w eksploracji mitów starożytności i nowożytności, ale także – a może przede wszystkim – w skutecznym kreowaniu własnej mitologii. Mówiąc „własna”, mam na myśli jej szczególnie wyraziste i pamiętne ekranowe inkarnacje (np. opisana przez Rolanda Barthesa twarz Greta Garbo), a nie całkowitą odrębność od innych dziedzin kultury. Mity filmowe wykazują bowiem niezwykle wysoki stopień intermedialności i transmedialności, co pozwala im swobodnie kursować po całym systemie kultury audiowizualnej: zarówno czerpiąc z niej, jak i oferując niezliczone impulsy dalszego rozwoju.

Wytworzywszy z czasem specyficzną postać własnej kultury, kino zaczęło też rozpatrywać siebie jako swoisty system mityczny poddawany procesowi różnego rodzaju autorefleksji wraz z mitologią artysty filmowego (przykładowo *Osiem i pół* Felliniego, *Pogarda*⁵⁶ Jean-Luca Godarda, *Wszystko na sprzedaż* Wajdy, *Noc amerykańska* Truffaut'a, *Amator* Kieślowskiego, *Adaptacja* Jonze'a i in.). Jako dziedzina sztuki i kultury bywa ono nie tylko niezrównanym mitotwórcą, lecz również mitoburcą (Luis Buñuel, Andrzej Munk, Robert Altman, Arthur Penn, Woody Allen itp.). Mówiąc o mitotwórczych właściwościach kina, nie wolno zapominać o występującej w nim przeciwnej tendencji do mitoburstwa, której przejawy stanowią między innymi: parodia filmowa, satyra środowiskowa, satyra polityczna, pamflet filmowy czy antywestern. Zjawiska te w oczywisty sposób czerpią soki z symbiozy łączącej film z mitem.

⁵⁶ Nie jest dziełem przypadku, lecz rzeczą głęboko znaczącą, że grający w tym filmie samego siebie słynny reżyser Fritz Lang otrzymuje od producenta zaproszenie do nakręcenia ekranizacji *Odysei* Homera.

O tak zwanym „braku scenariuszy”

To nieprawda, że brakuje dzisiaj u nas scenariuszy. Nie ma w rodzimej kinematografii żadnego deficytu scenariuszy. Brakuje natomiast dobrych, wartościowych scenariuszy nadających się do produkcji. Dotyczy to nie tylko kinowej fabuły (oryginalnej i adaptowanej), lecz również dokumentu, animacji, filmu dla dzieci i młodzieży oraz filmu eksperymentalnego, czymkolwiek miałby on być. Nie jest też prawdą, że ludzie w Polsce scenariuszy nie piszą. Owszem, piszą i to całkiem sporo. Pod względem ilości tekstów posucha nam nie zagraża. Gorzej z wartością tej tuzinkowej produkcji.

Na konkurs na scenariusz komedii filmowej i scenariusz filmu współczesnego zorganizowany w roku 2013 przez Studio Filmowe „Zebra” napłynęła rekordowa liczba ponad trzystu (sic!) projektów. Czyżby zatem oczekiwany urodzaj? Pośród pokonkursowych komentarzy zwraca uwagę cierpki ton rozczarowania. Ogromna, jak na zapotrzebowanie niedużej przecież kinematografii, liczba nadesłanych na konkurs prac nie przełożyła się, niestety, na ich wysoki poziom. Tylko niewiele zasługiwało na wnikliwsze spojrzenie i uwagę jurorów.

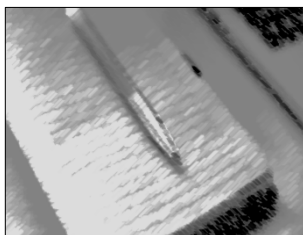
Cóż, konkurs jak konkurs. Nie pierwszy i zapewne nie ostatni. Ale wnioski pokonkursowe pokrywają się w całej rozciągłości z obserwacjami, jakie można poczynić, czytając dziesiątki scenariuszy dołączanych w każdej edycji do projektów ocenianych przez Polski Instytut Sztuki Filmowej. Nie inaczej jest w przypadku regionalnych funduszy filmowych. Szczerze mówiąc, gros tej chałupniczej produkcji nie nadaje się praktycznie do niczego. Zadziwia jedynie brak krytycyzmu wnioskodawców-producentów, raz po raz kierujących podobną „radosną twórczość” do konkursu z nadzieją, że jakoś w końcu uda się ją przepchnąć.

Króluje fuszerka, scenariuszowy banal i warsztatowa nieumiejętność. Parafrazując piosenkę Skaldów, rzec by można: „ludzie scenki piszą”. Działalność zbożna i całkowicie nieszkodliwa tak długo, jak długo ktoś nie zacznie przepychać takiego potworka do reali-

zacji filmu za kilka czy kilkanaście milionów złotych. Wtedy żarty się kończą, a zaczynają uzasadnione pretensje do instytucji, która taki projekt bezkrytycznie wsparła, przydając mu jeszcze własnego autorytetu.

Zewsząd dochodzą narzekania na „brak scenariuszy” (to temat dyżurny, nieustannie powracający i to nie od kilku lat, lecz od kilku dekad. Z dwuznacznym upodobaniem wypowiadają się o nim zwłaszcza niektórzy reżyserzy, którzy co prawda od wielu lat nie zrobili dobrego filmu, za to niestrudzenie piszą scenariusze sami dla siebie, zob. rozdział „Czy reżyser może być scenarzystą?”).

Smutne, dziwne i skądinąd zastanawiające jest to, że – poza garstką osób od lat dobrze znanych – nie dochowaliśmy się w Polsce do chwili obecnej zawodowego środowiska scenarzystów z prawdziwego zdarzenia. Mamy zatem pewien chroniczny, od dawna utrzymujący się paradoks. Scenariopisarstwo jest u nas uprawiane, ale profesjonalnych scenarzystów (nie mówimy w tym momencie o scenarzystach serialowych pracujących na potrzeby telewizji) ciągle brak.



Czy reżyser może być scenarzystą?

Oczywiście, może. Może nim być i często bywa. Na podstawie obserwacji realiów naszego życia filmowego nasuwa się jednak myśl, że bywa nim zbyt często i „na wyrost”. Już kilka dekad temu, w czasach PRL, zagościł u nas na dobre i złe syndrom scenarzysty-reżysera, a wkrótce potem reżysera-scenarzysty. Od tamtej pory niewiele się zmieniło. System kwalifikowania projektów filmowych, z jednej strony, i praktyka produkcyjna, z drugiej, tak się ukształtowały, że znaczna liczba naszych reżyserów – od wybitnych po partaczy – na prawach Zosi Samosi pisała sobie scenariusze sama. Niestety, ten wysoce niekorzystny uzus i stan rzeczy utrzymuje się z pewnymi modyfikacjami do chwili obecnej.

Reżyserzy w Polsce nie od dzisiaj, a od dawna pisują sami sobie scenariusze, uważając to – całkiem niesłusznie i mylnie – za tytuł do chwały i punkt zawodowego honoru. Scenariusz własny, osobiście potem nakręcony, pełni w ich oczach rolę zaświadczenia i milcząco przyjętego potwierdzenia, że chodzi o autora z prawdziwego zdarzenia i „film autorski”. Należy dążyć konsekwentnie do zmiany tej niekorzystnej tendencji i ograniczenia jej ujemnych skutków, pamiętając, że rozwiązaniem szeroko praktykowanym w świecie – bez porównania lepszym od reżyserskiego solo i „sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem” – jest twórczy udział bądź współudział profesjonalnego scenarzysty.

Tak pracowali najwięksi z największych: Murnau, Renoir, Welles, Rossellini, Buñuel, Kurosawa, Wilder, Rossellini, De Sica, Kurosawa, Fellini, Munk, Wajda, Różewicz, Polański, Forman, Altman, Allen i inni wielcy mistrzowie kina. I dla żadnego z nich nie była to ujmą na reżyserskim honorze. Zespołowa praca nad scenariuszem jest drogą słuszną i właściwą, a nie zamachem na kino autorskie. Kto powiedział, że autorskość dzieła zależy od udziału jego twórcy w roli scenarzysty? – Ważne, kto pisze scenariusz i co wnosi do filmu, a nie, czy będzie jego reżyserem.

Miłoś Forman opisał swoje doświadczenia w tej kwestii następująco:

Nigdy nie byłem w stanie napisać sam scenariusza i zawsze współpracowałem z innymi osobami, bez względu na to, czy moje nazwisko figurowało w czołówce filmu, czy nie. Praca w zespole ma wiele zalet. Jedną z nich jest fakt, że jeden z trzech może zawsze spać, kiedy dwaj pozostali pracują. Pomysły mogą być wzajemnie korygowane, nie tak jak w literaturze, która jest wytworem jednego umysłu. Istnieje oczywiście pewien genre filmowy, który zbliżony jest do literatury, ale jest on czymś raczej wyjątkowym. Osobiście zawsze lubiłem konfrontować moje pomysły z pomysłami innych. Wiele jednak zależy od ludzi, z którymi się pracuje. W przypadku „Odlotu” przyjęliśmy zasadę, że tylko to, na co trzech nas się godziło, umieściliśmy w scenariuszu. To oczywiście prowadziło do niekończących się sporów, ale jednocześnie eliminowało możliwość, aby pierwsza lepsza, z pozoru „genialna” myśl trafiała od razu na ekran. Wtedy jest już za późno na uświadomienie sobie, że to wcale nie było takie genialne⁵⁷.

W profesjonalnym – opartym na zasadach rzetelnego rzemiosła – przemyśle filmowym scenariusz jest dziełem wieloautorskim (zob. rozdział „Scenariusz jako twór wieloautorski”), podczas gdy u nas pozostaje z reguły niedopracowanym tekstem jednego autora z wszelkimi ułomnościami i negatywnymi skutkami tego stanu rzeczy. Najwyższy czas przywrócić u nas szacunek należny roli i pracy scenarzysty jako autora, który wprawdzie nie kręci filmów, ale za to potrafi je wspaniale wymyślać, opowiadać i projektować za pomocą słów. Inaczej nigdy nie stworzymy środowiska scenarzystów filmowych z prawdziwego zdarzenia – mistrzów swego fachu, zdolnych wydatnie wzbogacić rodzimą sztukę filmową.

Za sprawą kreatywnych producentów świat już dawno dokonał zmiany formuły „wypowiedzi autorskiej” spod znaku kina nowofalowego. Tymczasem u nas, po staremu, „kino autorskie” (cudzystów w tym miejscu konieczny) nadal dominuje. Tyle tylko, że niepokojąco często okazuje się ono dzisiaj bladym odbiciem siebie tudzież własnej autentycznej wielkości i klasy artystycznej sprzed lat. Ile z tych całkiem nieudanych, pseudoautorskich produkcji mogło stać się w końcu czymś wartościowym, gdyby nad wyjściowym zamysłem reżysera popracował wytrawny scenarzysta?

„Film autorski”. Hasło-szyld, hasło-egida, hasło nadużywane, które usprawiedliwia niemal każdą porażkę. Co roku kręci się u nas w tym właśnie duchu niemałą liczbę ewidentnych knotów i wydmuszek opatrywanych absolutnie niezasłużoną etykietą „filmu autorskiego”, „kina artystycznego” lub „kina festiwalowego”. Wyniki ka-

⁵⁷ Miloš Forman: *Lubię opowiadać zdarzenia...*

sowe tych tytułów są nie tyle słabe, co żadne, bo część z nich w ogóle nie znajduje drogi na ekrany kin. Nie mówimy tutaj o piszących scenariusze własnych filmów reżyserach tej miary, co: Jerzy Skolimowski, Agnieszka Holland, Marek Koterski, Juliusz Machulski czy Wojciech Smarzowski. Mowa jest o tych, którzy na pozór krocząc tą drogą, daremnie próbują aspirować do ich warsztatowych umiejętności i pozycji zawodowej.

Na razie opisuję negatywny efekt oddziaływania formuły kina (pseudo)autorskiego, czy jak kto woli, imitującego film autorski. W dalszym ciągu rozważań postaram się jednak wskazać głębsze przyczyny jej niepowodzeń i strat, które za sobą pociąga. Jedną z głównych jest z pewnością anachroniczna formuła „dzieła” filmowego tworzonego przez jedną osobę zwaną dumnie „Autorem”. Dzieła – z pozoru tylko i z nazwy – w niezasłużony sposób traktowanego jak: obraz malarski, wiersz czy kompozycja muzyczna.

Wytworzyło się całkowicie mylne przekonanie, że w „filmie autorskim” scenariusz powinien być napisany przez reżysera, bo to czyni rzecz dziełem prawdziwie autorskim, zapewniając twórcy pełną, najbardziej osobistą z możliwych, kontrolę nad całością. W kinie i w sztuce filmowej podobnie egotyczne i „wsobne” podejście do sztuki oznacza w efekcie nieuchronną klęskę „całkiem niezłego” projektu, który ktoś inny mógłby uczynić rewelacyjnym. U jej podstaw leży zawsze czyjś – niczym nieuprawniony, zazdrośnie strzeżony – szkodliwy indywidualizm dostrzegalny w traktowaniu filmu w kategoriach: dostępnej dla wybranych, jednostkowo „autorskiej”, pojmowanej skrajnie egoistycznie, gałęzi twórczości i produkcji.

Nie zamierzam godzić w prawdziwych autorów i mistrzów. Moje krytyczne uwagi wymierzone są wyłącznie w uzurpatorów podszuwających się pod miano „autorów” i „artystów”.

Dopóki synonimem sztuki filmowej będzie pozostawał u nas bliżej niezdefiniowany – funkcjonujący jak kiepskie usprawiedliwienie złego ucznia – „film autorski”, a nie znakomicie zrobiony film artystyczny adresowany do szerokiej widowni, scenariusze będą sobie pisać (a następnie po koleżeńsku zatwierdzać do realizacji) sami reżyserzy. Tracimy na tym wszyscy. Kino niszowe robione „pod festiwal” istniało, nadal istnieje i będzie istnieć. Nie ono jednak powinno na co dzień nadawać ton naszej produkcji filmowej. Sfingowane „autorstwo” tego typu filmów brzmi jak lipne alibi faktycznego sprawcy.

Nie mówimy tu, rzecz jasna, o dziełach z prawdziwego zdarzenia. Mówimy o bardzo licznych filmach, które się nie udały. Większość tej „artystycznej”, a w gruncie rzeczy pseudoartystycznej produkcji jest po prostu słaba, mdła, niedogotowana, niedopieczona w najlepszym razie przeciętna i nijaka, a przez to obojętna dla potencjalnej widowni. Tak czy inaczej, nie nadaje się do oglądania, co (rzecz jasna, według samych twórców tych odrzucanych przez dystrybutorów, niezrozumianych przez ogół ambitnych „dzieł”) jest winą nie twórcy, lecz „niewyrobionej” publiczności, rzekomo niezdolnej do tego, by poznać się na oglądanym nibydziele. Trudno powiedzieć, co gorsze: poczucie niczym nieuzasadnionej wyższości i wyniosłości jego zadufanego „autora” czy myślowa prowizorka podobnego usprawiedliwienia.

Torujący sobie dopiero od pewnego czasu u nas drogę system producencki zmienił już w tej materii niemało. Coraz trudniej jest znaleźć sponsora i „dobrego wujka” skłonного finansować kolejny film „dla nikogo” tylko dlatego, że zamierza go nakręcić uznany twórca – zaliczany do ekskluzywnej gildii „reżyserów-autorów” lub pretendent do tego grona. Producenci nasi potrafią dzisiaj umiejętnie kalkulować zyski i straty. Szkopuł w tym, że wymowa niektórych decyzji zespołów eksperckich niesie z sobą niezamierzony przez nikogo efekt przyzwolenia danego w postaci sygnału, iż projekty takie są mile widziane i życzliwie traktowane jako coś zupełnie innego od całej reszty, „ambitnego” i „niekomercyjnego”. Tym sposobem niewydarzony, byle jaki scenariusz – nieważne, że napisany przez uznanego „autora” – rodzi niewydarzony, byle jaki film, cóż z tego, że w zamyśle „autorski”.

Z jednej strony – nie stać nas ciągle na taki wątpliwej próby „neoparnasizm” (w krytyce artystycznej czasów PRL kursowało na określenie podobnego sortu twórczości trafne określenie „socparnasizm”), z drugiej – dumny sztandar „sztuki filmowej” po dawnemu powiewa i łopocze nad wieloma, niestety, nadal realizowanymi i instytucjonalnie dotowanymi, pseudoartystycznymi przedsięwzięciami, które absolutnie nie powinny były otrzymać wsparcia finansowego, gdyby zamiast udawać konesera sztuki, opiniodawca po prostu zapytał o ich głębszą wartość i społeczny sens.

Nieprzypadkowo też, ilekroć komuś uda się wyprodukować kasowy film chętnie oglądany przez setki tysięcy albo parę milionów widzów, z kąta dobiega – tyleż lekceważąco złośliwie, co nasyczone

osobistą zawiścią – zabójcze w swej intencji słówko „komercja”. W domyśle: ja robię kino artystyczne, a on podlizuje się widowni, cynicznie schlebiając jej złym gustom i goniąc za pieniądzem. Antagonizm „kina autorskiego” (resp. sztuki filmowej z prawdziwego zdarzenia) i „kina gatunków” (rzekomo z natury rzeczy wolnego od serwitutów na rzecz sztuki) po dawnemu pokutuje w świadomości wielu naszych filmowców jako niepodważalny dogmat, którego nie wypada i nie sposób kwestionować.



Film dla nikogo

W łańcuchu metabolicznym kina, odkąd stało się ono połączeniem przemysłu i sztuki, dwa jego zewnętrzne ogniwa, czyli scenarzysta i widz, okazują się w gruncie rzeczy najważniejsze. Na tle interesów i korzyści czerpanych przez innych uczestników istniejącego układu współzależności te dwa kluczowe ogniwa nie są jednak u nas jak dotąd odpowiednio docenione. A przecież od pierwszego z nich, scenarzysty, wszystko się w danym filmie zaczyna, a na drugim, czyli widzu, kończy. *Da capo al fine...*

Wyrażenie *da capo al fine* w słowniku muzyki i wykonawstwa muzycznego oznacza, jak wiadomo, powtórzenie, wykonanie czegoś raz jeszcze. Etymologicznie rzecz biorąc, znaczenie tego zwrotu poszerza się, ilekroć – odnosząc je do utworu filmowego – pragniemy w trakcie studiów nad scenariuszem sięgnąć po coś więcej. Życie filmu zaczyna się bowiem za każdym razem „*da capo*”: to jest w głowie scenarzysty, a słowo „*fine*” nie oznacza tylko końca, partii końcowej utworu, lecz użyte w rodzaju żeńskim znaczy po włosku również „cel”. I właśnie na ową dobrze pomyślaną i umiejętnie zaprojektowaną celowość dzieła filmowego warto, czytając scenariusz i oceniając dany projekt, zwrócić szczególną uwagę, aby nie zgubić z pola widzenia – podstawowej dla każdego projektu scenariuszowego – nieodzownej więzi, jaka powinna zachodzić między twórcą a przyszłym widzem.

Jednym z kuriozalnych paradoksów produkcji filmowej w Polsce – zarówno w czasach PRL, jak i, niestety, współcześnie – jest film dla nikogo i film bez widowni. Utwór filmowy, który nie znajduje swojej publiczności, to ewidentny błąd w sztuce, więcej jeszcze – groźny w skutkach przeżytek. Korekta obecnego systemu dofinansowywania produkcji filmowej powinna to negatywne zjawisko jak najszybciej i najskuteczniej wyeliminować. Pojedyncza porażka i kiks filmowca-autora zawsze może się zdarzyć. Prawdziwy problem tkwi w czym innym. Chodzi o to, by zdiagnozować przyczyny z myślą o uniknięciu podobnej wpadki na przyszłość.

Żadnych abonamentów i odrywania kuponów od dawnych dokonania. Jesteś tyle wart, ile twój ostatni film – mawiano w dawnym Hollywood. Dotyczy to zwłaszcza filmowców, którzy od dawna nie

nakręcili niczego wartościowego, ciągle jednak funkcjonują w środowisku na prawach renomowanych „autorów” z liczącym się dorobkiem. Podtrzymywanie podobnej opinii bywa szkodliwe dla rozwoju kinematografii jako całości. Sens pojęcia „film artystyczny” uległ z biegiem lat, nie tylko u nas, procesowi zaawansowanej erozji. Reżyserzy „filmów artystycznych” zwykli to nader nieostre i umowne pojęcie traktować w sposób bezumowny jako poręczne usprawiedliwienie przeżywanej alienacji bądź niemocy twórczej.

Kino artystyczne zawiera w sobie oczywiście pulę wartości pozarynkowych, ale nie znaczy to, że samo ma funkcjonować na odrębnych od reszty specjalnych prawach – jako produkt i towar wytwarzany i funkcjonujący poza rynkiem – tylko dlatego, że nosi na sobie etykietkę wytworu „artystycznego”. Pół biedy, gdybyśmy naszymi „filmami artystycznymi” osiągali każdego roku znaczące sukcesy w konkursach i na festiwalach. To jednak zdarza się rzadko. Dzisiejsza formuła polskiego kina artystycznego jest anachroniczna. I za ten niekorzystny stan rzeczy odpowiadają sami twórcy: z wyniosłym lekceważeniem odnoszący się zarówno do dystrybutorów, jak i kinowej publiczności, która z roku na rok coraz bardziej stroni od podobnych produkcji.

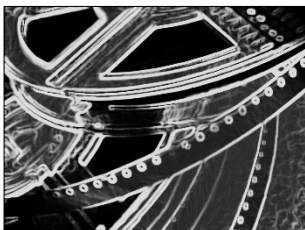
Trzeba koniecznie zredefiniować i zrewaloryzować pojęcie kina popularnego, przywracając mu właściwy sens. Kino popularne i filmy chętnie przez publiczność oglądane nie mogą dłużej być kojarzone z chałturą i komercją. Poza nielicznymi wyjątkami od niepisanej reguły nie zdołaliśmy dotychczas dopracować się w praktyce prawdziwie skutecznego, prorynkowego podejścia do produkcji, twórczości i sztuki filmowej pojmowanej w kategoriach sztuki. Po dawnemu funkcjonuje nadal – zakonserwowany przed laty niczym mumia egipska – anachroniczny model „filmu autorskiego”, odzianego w uzurpatorską szatę jedynie prawdziwej sztuki. Reżyserzy-autorzy indagowani, dlaczego piszą sami sobie scenariusze, odpowiadają, że:

- 1) nie ma w Polsce dobrych scenarzystów;
- 2) potrafią pisać scenariusze sami;
- 3) nie chcą współpracować z kimś innym, bo sami najlepiej wiedzą, jakiego scenariusza im trzeba.

Najbardziej cyniczni dodają jeszcze czwarty argument: za reżyserię i za scenariusz płaci się mało, a trzeba z czegoś żyć, a więc nie

warto i nie należy dzielić się skromnym scenariuszowym honorarium z kimś innym (scenarzystą), skoro i tak jest ono niewielkie.

Każde z powyższych twierdzeń da się z łatwością obalić. Ważne jest jednak przede wszystkim, by zmienić istniejącą praktykę akceptowania, zatwierdzania do produkcji i dalszego konserwowania tego typu podejścia do sztuki filmowej. Opacznie pojęta, zadufana w sobie „autorskość” gubi z pola widzenia właściwy sens twórczości i prowadzi w rezultacie donikąd. Każdy nakręcony film, który nie odnajduje własnej widowni i łąduje na półkach w magazynie, bo nie znalazł się dystrybutor, jest ewidentnym nieporozumieniem i stratą społeczną. Z faktu, iż nie obejrzał go nikt albo obejrzała znikoma liczba widzów, wynika zmarnowana szansa na inny film, który za te środki nie powstał, a mógł powstać i okazać się czymś wartościowym jako rzeczywistnie dzieło sztuki.



Scenariusz w kinie gatunków

Tytuł tego rozdziału wydaje się sugerować, że istnieje w praktyce twórczej kinematografii jakaś odrębna odmiana czy też gałąź scenariopisarstwa, wyspecjalizowana wyłącznie w kinie gatunków i przeciwstawna do sztuki tworzenia scenariuszy dla kina autorskiego. Nie ma niczego takiego. Owszem, zdarzali się i nadal zdarzają autorzy szczególnie biegli w pisaniu scenariuszy filmu historycznego, melodramatu, sophisticated comedy, horroru, spaghetti westernu czy telewizyjnych seriali rodzinnych. Podobnie jak zdarzają się reżyserzy od lat wyspecjalizowani w określonym gatunku. Nie znaczy to jednak, że tego rodzaju piarstwo „gatunkowe” jest czymś absolutnie odrębnym od „autorskiego”.

Autorska świadomość gatunku filmowego jest tak czy inaczej świadomością umiejętnego wykorzystania właściwej mu charakterystyki i nośności komunikowania, a w praktyce: skutecznego zastosowania umownych reguł rządzących danym gatunkiem z myślą o konkretnym utworze. Może to być jeden gatunek czy odmiana albo pakiet kilku różnych, nadających filmowi nową jakość. O wszystkim, co znajdzie się ostatecznie na ekranie, decyduje suma funkcjonalnych potrzeb projektu. Właśnie owe potrzeby (czytaj: funkcje przyszłego filmu) muszą zostać gruntownie przemyślane i precyzyjnie określone najpierw przez producenta, aby zestroił się on, zgrał i porozumiał ze swoim scenarzystą, a scenariusz trafił w zamierzony cel, czyli oczekiwania, kompetencje kulturowe i aspiracje widza.

Zgodnie z wstępnymi ustaleniami i na mocy takiego umownego porozumienia między producentem i scenarzystą (ewentualnie przyszłym reżyserem) scenariusz „gatunkowy” dąży wówczas do tego, by zaspokoić i spełnić gust powszechnie znany, albo, co szczególnie trudne, oferuje coś odmiennego i dotąd nieznanego, zaskakując adresata. Wzorzec gatunkowy jako rozpoznawalny genotyp scenariusza wydaje się w każdym przypadku ten sam. To ważne, bowiem zarówno w punkcie wyjścia, gdy film dopiero powstaje, jak i później, w procesie jego odbioru, liczy się repertuar czytelnych sygnałów umożliwiających rozpoznanie wybranego gatunku filmowego. Odmiennie natomiast okazują się dwie alternatywne strategie jego takiej, a nie innej aranżacji: „gatunkowa” i „autorska”.

Nie należy tej kwestii żadną miarą utożsamiać z wtórnością i powielaniem w nieskończoność zużytych matryc i wzorców. Scenarzysta piszący z myślą o „kinie gatunków” może okazać się autorem niezwykle twórczym i oryginalnym. Spośród autorów powszechnie cenionych wymienimy przykładowo: Carla Mayera, Williama C. DeMille’a, Alfreda Hitchcocka, Jacques’a Préverta, Dorothy Parker, Billy’ego Wildera, I.A.L. Diamonda, Woody’ego Allena, Quentina Tarantino, a w kinie polskim: Michała Waszyńskiego, Ludwika Starckiego, Janusza Majewskiego i Juliusza Machulskiego.

Właściwie pojęty gatunek nie jest zamkniętym schematem, szablonem, lecz otwartym modelem komunikowania: nie tylko przydatnym, ale wręcz niezbędnym w filmowej kreacji i procesie porozumienia z widownią. Otwiera się tutaj szerokie pole twórczego manewru. Udział poetyki thrilleru w filmach Murnaua i Hitchcocka zyskuje u każdego z nich dalece odmienny wyraz, mimo iż obaj wykorzystują elementy należące do tego samego gatunku. Angażują je jednak, wywołują i replikują właściwe im środki wyrazu i chwytły retoryczne z wielką dawką indywidualnej inwencji. Właśnie owa specyficzna umiejętność wykorzystania istniejących reguł i konwencji sprawia, że gatunek filmowy zyskuje nową jakość, i czyni ich obu w pełnym tego słowa znaczeniu autorami.

Jak wiele innych terminów filmowych, również ten – „kino gatunków” – jest nazwą poniekąd myłą. Obecność określonych form gatunkowych nie jest bowiem wyłączną domeną kina gatunków ani nawet kina popularnego w ogóle. Nietrudno zauważyć, iż obecność rozmaitych gatunków i odmian gatunkowych – jako nośnika komunikacji pomiędzy twórcą filmowym a adresatem utworu – dają również o sobie znać w kinie autorskim. Autorskość posłużenia się danym gatunkiem filmowym w procesie komunikacji z widzem znajduje tutaj swój rewers w „gatunkowości” aspektów określonej poetyki, z jaką mamy do czynienia w filmie autorskim. Istnieje jednak podstawowa różnica sposobu ich użycia i wykorzystania, o której nie wolno zapominać. O ile kino gatunków żyje spełnianiem określonych reguł gatunkowych, o tyle kino autorskie jako indywidualna wypowiedź wykreowana w języku ruchomych obrazów nastawiona jest na ich kwestionowanie, transponowanie, przekraczanie i dekonstrukcję, słowem – na dialog z daną formą lub formami.

Różnica, o której mowa, nie ma charakteru absolutnego. Hitchcock jako król thrilleru i mistrz kina gatunków był przecież w pełnym tego słowa znaczeniu autorem, a jego filmy znamionował –

rozpoznawalny niemal na pierwszy rzut oka – par excellence autorski charakter pisma, ściśle powiązany ze sposobem wykorzystania reguł gatunku filmowego, który uprawiał. To samo można powiedzieć o takich słynnych reprezentantach kina autorskiego, jak: Charlie Chaplin, Wilhelm Friedrich Murnau, Fritz Lang, Jean Renoir, John Huston, Luchino Visconti, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andrzej Munk, François Truffaut, Stanley Kubrick, Tony Richardson, Martin Scorsese, Ettore Scola, Krzysztof Kieślowski, Giuseppe Tornatore czy Woody Allen. Wszyscy oni potrafili fenomenalnie stosować i wykorzystywać dla własnych celów artystycznych reguły najróżniejszych odmian gatunkowych kina.

Trudno o pointę, która zamykałaby ciąg rozważań należących do powyższego rozdziału, ale nasuwa się przekorna myśl, iż antypody kina gatunków i kina autorskiego w gruncie rzeczy nie są od siebie tak bardzo odległe, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Z całą pewnością obserwacja powyższa dotyczy sprawdzonych metod pracy scenarzysty i praktycznych sposobów wykorzystywania reguł gatunku filmowego, które dają o sobie znać na różnych poziomach konstrukcji scenariusza – z projektem filmu autorskiego włącznie.



Scenariusz jako twór wieloautorski

Skierowane do studentów szkół filmowych pytanie o to, kto napisał scenariusz do *Osiem i pół*, wywołuje zazwyczaj kłopotliwe milczenie i niemałe zaskoczenie. Jak to kto, oczywiście Federico Fellini. Prawda, ale tylko w pewnej mierze i części. Była już mowa o tym, że arcydzieło kina par excellence autorskiego, jakim jest *Osiem i pół* (1963), powstało na podstawie kapitalnego scenariusza napisanego przez czterech autorów. Tylko jeden z nich nazywał się Federico Fellini. Pozostali trzej to jego przyjaciele: Ennio Flaiano, Tulio Pinelli i Brunello Rondi. Warto dodać, iż Fellini już kilka lat wcześniej wypróbował ten sam patent w kwartecie z Flaiano, Pinellim i Rondim, pisząc znakomity nowatorski scenariusz *Słodkiego życia* (1960)⁵⁸.

Podobnie ma się sprawa z wieloma innymi klasycznymi dziełami sztuki filmowej kojarzonymi z kinem autorskim. I tak *Opowieści księżycowe* Kenji Mizoguchiego (1954) powstały na podstawie scenariusza Matsutaro Kawaguchiego i Yoshikaty Yody, będącego adaptacją XVIII-wiecznej sztuki dla teatru marionetek autorstwa Monsaemon Chikamatsu. Scenariusz *Miłości blondynki* (1965) stworzył kwartet: Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Miloš Forman i Václav Sašek, zaś *Bonnie i Clyde* (1967) – duet David Newman i Robert Benton (na podstawie pomysłu George'a Lucasa). Scenariusz *Zmierzchu bogów* okazuje się dziełem tercetu: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli, a *American graffiti* (1972) napisali Gloria Katz i Willard Huyck według pomysłu George'a Lucasa. Scenariusz do *Człowieka słonia* (1980) ma aż czterech autorów: Stuarta Craiga, Erica Bergrena, Davida Lyncha i Christophera De Vore.

Jak z powyższego wynika, sama praktyka scenariuszy wieloautorskich nie jest niczym nowym. Stoi za nią długa i szacowna tradycja. Nad tworzoną latami scenariuszem *Przeminęło z wiatrem* pra-

⁵⁸ Gwoli ścisłości, w czołówce filmu figurują jako scenarzyści tylko dwaj pierwsi, Flaiano i Pinelli. Wiadomo jednak, że Brunello Rondi również brał udział w pracach nad scenariuszem wcześniejszego o trzy lata *Słodkiego życia*.

cowało w różnych fazach jego kilkuletniego powstawania (1936-1939) kilku renomowanych autorów, zarówno uwzględnionych (Sidney Howard), jak i nieuwzględnionych w czołówce (Ben Hecht, John Van Drutten, Jo Swerling, Oliver H.P. Garrett). Przypadek o tyle szczególny w dziejach kina, że funkcję „głównego scenarzysty” tego filmu, dokonującego niezliczonych zmian, korekt i poprawek, sprawował od początku do końca jego ambitny i niebywale twórczy producent David O. Selznick.

Podobnie skomplikowane były dzieje powstawania scenariusza innego słynnego filmu tamtych czasów: *Casablanki* (1942). Również tutaj kluczową rolę w nadaniu mu ostatecznego kształtu, który zna dzisiaj cały świat, odegrał kreatywny producent Hal B. Wallis. To on dał się najpierw przekonać swojej agentce scenariuszowej, rekomendującej tekst Irene Lee Diamond, do kosztownego zakupu praw ekranizacji pozostającej w maszynopisie sztuki Murraya Burnetta i Joan Alison pt. *Everybody Comes to Rick's* (*Każdy przychodzi do Ricka*), a następnie osobiście poprowadził zaakceptowany przez siebie projekt, angażując do pisania braci Juliusa J. i Philipa G. Epsteinów (mistrzów intrygi, specjalistów od wymyślenia barwnych postaci i bon motów), a do pomocy również Howarda Kocha (to on, zanim obsadzono Humphreya Bogarta, uczynił Ricka Blaine'a postacią mityczną), Caseya Robinsona (wątek miłosny) oraz Aeneasa MacKenziego i Wally'ego Kline'a (pracowali nad scenariuszem w fazie początkowej jako autorzy pierwszego draftu).

Casablanka była jednym z parędziesięciu filmów kręconych tamtego roku przez wytwórnię Warner Brothers, a praca nad jej scenariuszem bynajmniej nie przebiegała gładko⁵⁹ i zajęła sporo czasu kilku współautorom. Za to nagrodzony pięcioma Oscarami (w tym za najlepszy scenariusz, wówczas jeszcze bez rozróżnienia oryginalny czy adaptowany) rezultat ekranowy wszystkich tych zabiegów okazał się olśniewająco dobry. Całość opowiedzianej historii dosłownie skrzy się od kapitalnych pomysłów i rozwiązań scenariuszowych.

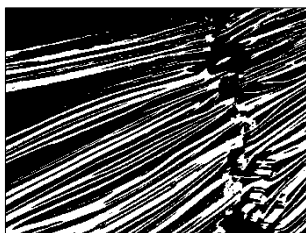
Przeminęło z wiatrem (producent David O. Selznick) oraz *Casablanka* (producent Hal B. Wallis) to przykłady pod wieloma względami wyjątkowej współpracy twórczego producenta z gronem znakomitych scenarzystów. Trudno wprost dzisiaj w to uwierzyć, ale aktorzy grający troje bohaterów *Casablanki*: Ricka, Ilse i Victora do

⁵⁹ Dość powiedzieć, że zdjęcia do *Casablanki* kręcono, do ostatniego dnia, nie mając definitywnie ustalonego zakończenia całej opowieści.

końca nie wiedzieli, jakie będzie zakończenie opowiadanej historii. Jeszcze trudniej dać wiarę, że to klasyczne zakończenie filmu, które wszyscy znamy (Rick – kapitan Renault), zostało dokręcone na polecenie nadal jeszcze niezadowolonego producenta dopiero miesiąc po zakończeniu zdjęć!

Przykłady innych, podobnie owocnych kooperacji scenariuszowych można by mnożyć w nieskończoność. Na szczególną uwagę zasługują w tym miejscu tandemy autorskie złożone z dwóch scenarzystów bądź reżysera i scenarzysty (z klasycznych przykładów: Jean Renoir – Charles Spaak, Marcel Carné – Jacques Prévert, bracia bliźniacy Julius i Philip Epsteinowie, Billy Wilder – I.A.L. Diamond, Luis Buñuel – Jean-Claude Carrière, Krzysztof Zanussi – Edward Żebrowski, Krzysztof Kieślowski – Krzysztof Piesiewicz, duet twórców scenariusza do serialu *Cudowne lata* Carol Black i Neal Marlens, bracia Ethan i Joel Coenowie i in.).

Teamy scenariuszowe nie są mnożeniem bytów autorskich ponad potrzebę. W profesjonalnym przemyśle filmowym ich istnienie trwało przez dziesiątki lat i nadal jest oczywistością. Podobnie było niegdyś u nas: Stawiński – Munk, bracia Różewiczowie – Filipowicz, Hen – Kutz, Konwicki – Kawalerowicz, Michałek – Kawalerowicz i in. Najwyższy czas uświadomić sobie, że wybujały indywidualizm, jaki przed laty zapanował i nadal utrzymuje się w tej dziedzinie twórczości w Polsce, wcale nie wspiera rozwoju kina autorskiego. Wręcz przeciwnie, blokuje ten rozwój, każąc wszystkim wierzyć, że naprawdę ambitny projekt scenariuszowy powinien mieć tylko jednego autora i najlepiej, gdyby był nim sam reżyser.



Pisanie zespołowe

Na początek rozróżnijmy dwie sprawy: jedną z nich jest rewrirting, drugą pisanie zespołowe. Jedno i drugie ma z sobą sporo wspólnego, ale co do meritum okazuje się w praktyce czymś odmiennym. O rewrirtingu będzie mowa w następnym rozdziale. Tutaj zajmiemy się pisaniem scenariusza przez więcej niż jedną osobę, traktując rzecz jako całkiem sensowną, a bywa, że wręcz niezastąpioną alternatywę dla scenariuszowego indywidualizmu, oraz sprawdzony sposób na to, by mógł być w perspektywie miesięcy i lat rozwijany scenariusz liczonego w setki odcinków serialu telewizyjnego. Rzecz nie ogranicza się tylko do serialu i do samej telewizji. Inspirowany blogami scenariusz jednego z największych hitów ekranowych polskiego kina współczesnego, *Lejdis* (2004), napisały na zamówienie i pod kierunkiem reżysera Andrzeja Saramonowicza cztery autorki: Anna Andrychowicz-Słowik, Hanna Węsierska i Ewa Sienkiewicz oraz Małgorzata Saramonowicz.

Należy w tym miejscu zastrzec, iż zespołowe pisanie scenariusza nie jest, i nie może być, remedium i receptą skuteczną w każdym przypadku. Na domiar złego, snuje się za nim pamięć odległych czasów i fatalna praktyka przerabiania projektów scenariuszowych w nieskończoność. Proceder ten nie był zjawiskiem ograniczonym do jednej kinematografii. Nieraz mówili o tym, skarżąc się na opłakane skutki takich niezliczonych ingerencji i przeróbek, scenarzyści hollywoodzcy. Praktyki niekończących się ingerencji w projekt scenariuszowy stanowiły pozałowania godną normę również w naszej kinematografii, zwłaszcza w okresie socrealizmu, kiedy to nad scenariuszem pracowały tak zwane kolektywy twórcze. Za przykład niech posłuży licząca kilkaset stron dokumentacja projektu *Faraona* według powieści Bolesława Prusa.

Najpierw 35-stronicowy szkic noweli filmowej napisał Tadeusz Borowski. Następnie nowelę filmową sporządził Zbigniew Mitzner. Autorem kolejnej noweli filmowej został Anatol Potemkowski. Koncepcję reżyserską filmu liczącą 29 stron opracował Jerzy Kawalerowicz. Wreszcie rozwinięty scenariusz właściwy (110 stron maszynopisu) opracował pięcioosobowy „kolektyw twórczy” (takie określenie

pojawia się na stronie tytułowej maszynopisu) w składzie: Tadeusz Kański, Anatol Potemkowski, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski i Hubert Drapella.

Co z tego wszystkiego wyniknęło? Wtedy jeszcze bardzo mało, a właściwie nic konkretnego poza szeregiem przymiarek będących scenariuszową makulaturą. Ekranizacja *Faraona* – jednego z najlepszych polskich filmów wszech czasów – powstała dopiero kilkanaście lat później, tyle że za scenariusz zabrał się Tadeusz Konwicki do spółki z Jerzym Kawalerowiczem. To Konwicki, w ścisłej współpracy z reżyserem, tchnął życie w martwy dotąd artystycznie projekt ekranizacji i nadał mu głębię wyrazu, która w konsekwencji uczyniła filmowego „Faraona” (1965, premiera 11 marca 1966) dziełem artystycznym z prawdziwego zdarzenia.

Pisanie zespołowe przynosi znakomite rezultaty pod jednym wszelako zasadniczym warunkiem. Warunkiem tym jest skuteczne uruchomienie i wyzwolenie twórczej synergii współscenarzystów. Oznacza ono dla systemu organizacji, z jakim mamy do czynienia w kinematografii, o wiele wyższy stopień zaawansowania prac nad powstającym projektem. Nie można go osiągnąć na drodze decyzji administracyjnych. Jedyną skuteczną „metodą” jest tutaj porozumienie grona piszących, którzy – pracując z osobna i razem – wyznaczają sobie wspólny cel do osiągnięcia. A skoro już o tym mowa: w zespołowym tworzeniu scenariusza niezmiernie trudna funkcja koordynatora przypada głównemu scenarzyście jako liderowi (*headwriter*). Główny scenarzysta jest kimś, kto panuje nad całością, potrafi ją umiejętnie pokierować i wydobyć z zespołu, którego pracą kieruje, maksimum współautorskiego wysiłku podejmowanego z myślą o przyszłym filmie.



Rewriting, czyli pisanie na nowo

W licznych wywiadach i wspomnieniach pisarzy, scenarzystów et consortes osławiony proceder hollywoodzkiego rewritingu został już wyszydzony i wyśmiany tyle razy, że warto się tej kwestii przyrzec na nowo. Mamy zresztą i u nas własną tegoż odmianę w postaci, wspomnianego wcześniej, socrealistycznego odgórnego „przerabiania” scenariuszy, poddawanych w nieskończoność przez urzędników administracyjnym obróbkom z przyczyn ideologicznych. A także dzisiejszą scenariuszową codzienność, w której oryginalny scenariusz – z powodu jego rzeczywistych bądź domniemych słabości – traktowany jest przez niektórych producentów, reżyserów itp. w równie arbitralny i bezduszny sposób jako „materiał” i „surowiec”, z którego inni (w domyśle „fachowcy” i „artyści”) dopiero coś wykąszą, uszyją i zrobią.

Mając na uwadze rewriting, czyli pisanie na nowo uprzednio napisanego przez kogoś scenariusza (w terminologii anglosaskiej sporadycznie używa się jeszcze określenia *screenplay adaptation*, zwykle przydzielając tę rolę reżyserowi), nie wolno zapominać, iż wprowadzane do niego zmiany i poprawki łatwo przeradzają się w tak zwane „ulepszanie” i nader często pociągają za sobą jego psucie. W rezultacie zamiast mieć scenariusz lepszy i bardziej przydatny, otrzymuje się inną jego wersję: niekoniecznie lepszą, a bywa, że gorszą albo równie mało wartą jak poprzednia.

Nie jest to jednak argument wymierzony przeciwko rewritingowi i adaptowaniu scenariusza w ogóle. Zdarzały się bowiem w dziejach kina sytuacje, w których mozolnie prowadzony pod nadzorem producenta wielokrotny rewriting przynosił w końcu pożądany efekt. Klasyczny przykład stanowią w tej materii opisane szerzej w rozdziale „Scenariusz jako twór wieloautorski” burzliwe i zmienne dzieje powstawania scenariusza *Przeminęło z wiatrem*. Współcześnie metoda rewritingu stosowana jest w praktyce twórczej wielu wytwórni i w toku realizacji coraz liczniejszych projektów samodzielnych producentów.

Termin „rewriting” oznacza przepisanie, inaczej mówiąc: napisanie czegoś na nowo. W anglosaskiej terminologii dotyczącej sce-

nariopisarstwa funkcjonuje również synonimiczne względem niego określenie *redrafting* (pisanie kolejnych wersji scenariusza). Przy odpowiednio szerokiej perspektywie spojrzenia rewriting jako twórcze działanie obejmuje swym zakresem nie tylko domenę scenariusza oryginalnego, lecz także scenariusz będący adaptacją utworu wcześniej istniejącego, z powieścią i dramatem na czele.

Kto czytał bestsellerową powieść Petera Benchleya, znając uprzednio film Spielberga, być może poczuł się zaskoczony skromną skalą zawartej w niej dramaturgicznej inwencji. Scenariusz na jej podstawie początkowo pisał autor pierwowzoru. Nieprzekonany do rezultatów jego pracy reżyser zaangażował w końcu jako współscenarzystę swego przyjaciela, Carla Gottlieba, który scena po scenie odkrył i wydobyl z powieści filmowy potencjał przyszłego spektaklu, zamieniając literacki kształt pierwowzoru w atrakcyjną formę widowiska grozy.

Aby stała się ona pamiętnym hitem kasowym (*Szczęki*, 1975), potrzeba było setek godzin pracy i talentu tandemu scenarzystów Petera Benchleya i Carla Gottlieba, nie wspominając już o Stevenie Spielbergu i jego ekipie. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że *Szczęki* jako spektakl zostały przez nich wymyślone praktycznie na nowo. Dotyczy to w szczególności: mistrzowsko wyznaczonej linii dramatycznej akcji, mikro-dramaturgii poszczególnych zdarzeń i scen, galerii sugestywnych postaci drugoplanowych i epizodycznych oraz, last but not least, humoru.

W kinematografii polskiej nadal daje o sobie znać – coraz bardziej anachroniczne – pospólne przekonanie o nikłym znaczeniu scenariusza. Projekt scenariuszowy jawi się w tej optyce jako prowi-zorka, do niczego nieprzydatna atrapa. Im mniej zachodu nad pisan-
niem, tym lepiej, bo i tak w gotowym filmie ostatecznie liczy się przecież tylko wyobraźnia realizatora. Wielu filmowców zwykło sądzić, iż pierwsza wersja skryptu jest zarazem ostatnią. Poprawianie scenariusza i pisanie go na nowo to w oczach rzeczników takiego poglądu czynność nie tylko jałowa, ale i na dodatek podejrzana: primo, wymuszona (nie daj Boże przez cenzurę), secundo, świadcząca negatywnie o umiejętnościach autora scenariusza, który nie potrafi napisać czegoś od razu zadowalającego, tertio, całkiem zbędna, skoro wszystko da się poprawić i naprawić w toku zdjęć.

Podobny tryb rozumowania źle rokuje w trakcie pracy nad scenariuszem, nie mówiąc o tym, że stanowi ewidentny dowód braku profesjonalizmu i zawodowej orientacji kogoś, kto tak sądzi. Warto

sobie uświadomić, iż wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z kinematografią o wysokim poziomie profesjonalizmu, rewriting nie jest ani czymś wyjątkowym, ani upokarzającym dla autora scenariusza. Ktokolwiek serio traktuje pracę nad przyszłym filmem, potwierdzi, iż rozłożony w czasie proces powstawania scenariusza miewa kolosalne znaczenie dla jego ostatecznego kształtu.

Mimo że scenariopisarstwo uważa się za pełnoprawną dziedzinę twórczości filmowej – scenarzysta jest kimś wiecznie niezadowolonym, świadomym niedoskonałości tego, co wymyśla i tworzy. Rewriting zaś stanowi sprawdzoną metodę i drogę do tego, by nieustannie i nieustrudzenie poszukiwać, znajdując w końcu najlepsze rozwiązania, których z reguły nie zawiera ani nie przewiduje pierwsza wersja. Pisanie na nowo nie jest żadną ujmą. Wprost przeciwnie, umiejętnie zaaranżowane świadczy o profesjonalnym podejściu zarówno producenta, jak i scenarzysty/scenarzystów do tego, co się zamierzyło i tworzy.

Przeciwnicy tej metody posługują się zazwyczaj przywołanym powyżej argumentem psucia scenariuszy. Owszem, zdarzało się ono niejednokrotnie, ale zauważmy, iż podobna strata wpisana jest generalnie w ryzyko nie tylko scenariopisarstwa, lecz w ogóle wszelkiej twórczości: literackiej, malarskiej, rzeźbiarskiej etc. Mówimy tutaj o poszukiwaniu najlepszych rozwiązań. W tym sensie rewriting nie jest kręceniem się w kółko, lecz stopniowym odnajdywaniem coraz to głębszych i bardziej pojemnych właściwości powstającej struktury scenariusza. Każda z faz poprzedzających i wcześniejszych wersji staje się przy takim podejściu zapowiedzią siebie lepszej i na nowo odkrytej przez autora bądź grono współautorów.

Atutem i ukrytą siłą metody zespołowego tworzenia scenariusza na zasadzie redraftingu nie jest czyjakolwiek pewność co do tego, że projekt w końcu dobrze się ułoży (nie sposób bowiem tego zagwarantować). Siłę tę zawiera w sobie cierpliwe przekonanie producenta oraz zespołu scenariuszowego, iż długotrwała wyętzona praca nad ciągle niedoskonałym i niegotowym scenariuszem, storyboardem etc. polegająca na wspólnym poszukiwaniu ich optymalnie nośnej wersji ma sens niezależnie od niepewności wokół spodziewanego rezultatu.

Mogłoby się wydawać, iż rzecz polega na żmudnym poszerzaniu pierwszej szkicowej wersji i dopisywaniu do niej coraz to nowych fragmentów. To pogląd mylny. Rzecz polega nie tylko na dopisywaniu. Niezmiernie ważna funkcja koordynacyjna przypada w pracy

nad scenariuszem filmowym komuś, kogo umownie nazwiemy tutaj eliminatorem. Chodzi o osobę, której zadaniem jest wybrać i pozostawić w ostatecznej wersji tylko to, co w niej niezbędne. Proces powstawania scenariusza polega nie tylko na przyrastaniu, lecz również przycinaniu i eliminowaniu zbędnego materiału. Usuwanie go i pozbywanie się w toku pracy bywa trudne, ale okazuje się konieczne. Jego sens można przyrównać do procesu rafinacji. Na końcu ma pozostać jedynie oczyszczona, w pełni wykrystalizowana struktura finalnej wersji scenariusza.

Nowocześnie uprawiany rewriting i redrafting krok po kroku zdobywa sobie również prawo obywatelstwa w kinie polskim. Z praktyki tej, która przełamuje złe obyczaje produkcyjne panujące w przeszłości⁶⁰, płyną rozliczne korzyści. Najnowszego przykładu dostarcza udana komedia romantyczna *Planeta singli* (premiera luty 2016). Nie jest ona jakimś skończonym arcydziełem, ale z pewnością krokiem we właściwym kierunku. Mowa o sposobie podejścia do kluczowego elementu pracy nad filmem, jakim pozostaje tworzenie scenariusza.

Producenci *Planety singli*, Radosław Drabik i Michał Chaciński (Gigant Films), postawili na niezmiernie intensywną i wielostronną kooperację międzynarodowego zespołu autorów nad rozwojem wyjściowej postaci projektu. Byli wśród nich: Sam Akina, Jules Jones, Mitja Okorn (przyszły reżyser filmu), Łukasz Światowiec, Peter Pasyk oraz obaj producenci, Drabik i Chaciński. Pomysł filmu wyszedł od Urszuli Antoniak, a storyboard opracowali Ilona Blaut i Artur Gołębiowski. W efekcie powstała najlepsza od lat rodzima produkcja w tym gatunku, korzystnie wyróżniająca się wśród innych: lekkością konstrukcji, zwartą dramaturgią, pomysłowością gagów i błyskotliwością dialogów.

Nigdy dotąd nad scenariuszem polskiego filmu nie pracowało tylu autorów. Nie twierdzę, że to przełom, ale przypadek *Planety singli* i jej sukces u publiczności przekonuje, iż dobrze zorganizowana zespołowa praca nad projektem scenariuszowym może przynieść bardzo korzystne rezultaty.

⁶⁰ „Polskie scenariusze, raz napisane, mają od razu skierowanie do produkcji, ewentualnie powstaje druga, trzecia, czwarta wersja” – skomentował odmienny sposób podejścia producentów i autorów *Planety singli* odtwórca głównej roli, Maciej Stuhr. Maciej Stuhr: *Nikt artystów nie zatrzyma*. Rozmowa Pawła Piotrowicza. Portal Onet.pl, 3 lutego 2016.

Dialogi

Kiedys filmy były nieme. Już sam udział słowa w utworze filmowym oraz obecność kwestii dialogowych na ekranie jest kwestią nie tyle nawet dyskusyjną, co ściśle powiązaną z przemianami i semiotyczną złożonością sztuki ruchomych obrazów. Mówiący człowiek na ekranie staje się dla widza kimś niezwykłym – bywa, że czarodziejską zjawą. Wykonanie roli przez aktora – pod warunkiem, że jest ono twórcze – zawiera w sobie niezwykłą energię i magię czegoś indywidualnego, niepowtarzalnego i nad wyraz osobistego. To właśnie dlatego wielcy reżyserzy kina poświęcali zawsze tyle uwagi najpierw samym dialogom, następnie wyszukaniu możliwie najlepszych wykonawców, a później, na planie zdjęciowym – budowaniu razem z nimi optymalnie wyrazistego wizerunku postaci.

Generalnie rzecz ujmując, istnieją dwie biegunowo różne strategie podejścia do słowa w filmie. W myśl jednej z nich zasadą jest maksymalna eliminacja i redukcja materiału słownego, podczas gdy w przypadku drugiej – wprost przeciwnie, rozbudowywanie dialogów jako dominanty konstrukcji utworu. Filmy Chaplina niewiele stracą, jeśli usunąć z nich dialogi, bo całość ich konstrukcji odbywa się niemal całkiem bez udziału słowa mówionego, gdyż została oparta na strukturze pantomimy⁶¹. To samo można powiedzieć o burleskach ślapstickowych produkowanych przez Macka Sennetta i o niemych komediach z udziałem Bustera Keatona, Harry'ego Langdona, Bena Turpina, Flipa i Flapa i in.

Spróbujcie to samo zrobić z filmami Braci Marx albo z *Ninotschka* Ernsta Lubitscha, a natychmiast okaże się, jak bardzo tracą na urodzie i sile swego wyrazu, jeśli pozbawić je na moment dialogów. Podobnie jak refleksyjne komedie Woody'ego Allena (*Annie Hall*, *Manhattan*, *Purpurowa róża z Kairu*) czy skonstruowane na skrzącej się dowcipem dominancie słowa sitcomy w rodzaju seriali *Cudowne lata* lub *Przyjaciele*. Słowo mówione napędza tu akcję.

⁶¹ Jan Mukařovský: *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Charlie Chaplin w „Światach wielkiego miasta”)*. Przeł. Józef Mayen. W te goż: *Wśród znaków i struktur*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Warszawa 1970.

Udział grona znakomitych scenarzystów i dialogistów w tych produkcjach miał znaczenie pierwszorzędne dla ich sukcesu.

Klasycznym przykładem od dawna (jak świadczy o tym choćby niezwykła kariera napisów międzyujęciowych w kinie niemym) usankcjonowanego przez kinematografię na całym świecie rewritingu jest pisanie dialogów do rozwiniętego, lecz jeszcze nieukończonego scenariusza. Fakt, iż angażuje się do tego wyspecjalizowanego autora, nazywanego dialogistą, nie świadczy źle o umiejętnościach autora scenariusza, za to bardzo dobrze o profesjonalnym podejściu do projektu ze strony producenta – dbającego o to, by mowa ekranowych postaci nie zepsuła całościowego efektu, niszcząc marnymi dialogami dobry skądinąd film.

Zachodzi też skierowane w przeciwną stronę pytanie: czy dobre, inteligentnie napisane dialogi mogą uratować film? – Do pewnego stopnia tak niekiedy bywa, ale nie sposób twierdzić, że mogą one sprawić cud w niemającym żadnych innych zalet, całkiem nieudanym scenariuszu. Trafnie ujął przed laty tę zależność wybitny amerykański scenarzysta William Goldman, pisząc o niej następująco:

Scenariusz to przede wszystkim struktura. Oto czym jest scenariusz: strukturą, niczym innym. To jest podstawa. Rzecz jasna, dialog jest ważny, inteligentny dialog cieszy, zabawny dialog bawi (...). Pewnie, że zawsze dobry dialog jest lepszy niż nieudolny dialog, ale i tak najważniejsze jest mieć każdą scenę we właściwym miejscu w strukturze całości⁶².

Kino dźwiękowe potrzebowało lat, aby uchwycić swoistość zasad rządzących umiejętnie opracowanymi dialogami. Początkowo ich kulejąca poetyka cierpiała na ciężką przypadłość chronicznego przegadania, charakterystyczną dla „talkiesów”. Liczyło się, że aktorzy mówią i że ich słyszą, a nie to, że mówią stanowczo zbyt wiele. W strukturze scenariusza nie chodzi bynajmniej o literacką jakość kwestii dialogowych, lecz o to, by każde użyte w nim słowo współpracowało z obrazami wizualnymi i dźwiękowymi filmu. Trzeba, aby słowo nie było względem nich tautologią, lecz funkcjonowało jak niezbędny kontrpunkt. Tajemnica dobrych dialogów tkwi w ekonomice ich absolutnej niezbędności. Ma po stokroć rację Lew Hunter, gdy twierdzi, iż „dobry dialog sugeruje to, czego postaci nie mówią”⁶³.

⁶² William Goldman. *Przygody scenarzysty*. Przeł. M. Karpiński. Warszawa 1999.

⁶³ Lew Hunter: dz. cyt. s. 167.

Poglądowego przykładu interferencji strumienia znaków wizualnych i audialnych dostarcza analiza semiotyczna tak zwanych zachowań językowych, czyli indywidualnych aktów mowy ukazywanych na wielkim i małym ekranie. Słowo mówione współtworzy przekaz nieporównanie bogatszy i bardziej nośny niż słowo pisane. Staje się ono wypowiedzeniem. Im sugestywniej wyrażonym przez aktora jako rodzaj ekranowego behavioru, tym mocniej oddziałującym na widza i lepiej przez niego zapamiętanym.

Doświadczony scenarzysta wie, że dialogu filmowego nie pisze się dla pamiętnych cytatów (*one-liners, catch-phrases*), lecz po to, by wtopić słowo mówione w ekranowy spektakl, czyniąc je organiczną częścią jego struktury. Cóż to jednak znaczy „organiczna część struktury”? Otóż znaczy to tyle (tylko tyle i aż tyle), że autor dialogów musi je uczynić elementem absolutnie niezbędnym i koniecznym, a przy tym przemyślnie zaprojektować siatkę relacji użytego przez siebie materiału werbalnego z całą resztą. Umiejętnie napisane słowo dialogu w filmie okazuje się zawsze słowem wielorako związanym.

Tekst monologu czy dialogu obmyślany przez scenarzystę stanowi zaledwie językową namiastkę swej ekranowej wersji. Scenarzysta piszący dialogi nie może zapominać, iż słowa wypowiedzane w filmie angażują żywą mowę ekranowych postaci, a wraz z nią – całą gamę elementów, do których należą: postawa mówiącego i słuchającego, gra spojrzeń, mimika, gestyka, sposób mówienia, barwa, natężenie i modulacja głosu, tempo, rytm, frazowanie, fonetyka (charakterystyczna artykulacja, seplenienie, jąkanie się, cedzenie słów i in.), intonacja, pauza itp. Wszystko to – przeniesione na ekran – niepomniernie wzbogaci słowa monologu i kwestie dialogowe przewidziane w scenariuszu.

Daje tu o sobie znać pewna bardziej ogólna prawidłowość dotycząca zarówno dialogów, jak i całego scenariusza filmowego, w myśl której: mniej oznacza więcej. Kwieciistość i grandilokwencja źle służą mowie postaci i scenariuszowi, w przeciwieństwie do zwięzłości i protokolarnego stylu. Rzecz powinna być wyrażona możliwie najbardziej lapidarnie: ujęta w prostych zdaniach i równoważnikach zdań. Lakoniczna i oszczędna w słowach. Multum in parvo. Wiele w znikomym. Maksimum treści w niewielu słowach: tych tylko, które są absolutnie niezbędne.

Zdanie „kwestie dialogowe są wyznacznikiem rangi postaci na ekranie” oraz przeciwne względem niego zdanie „kwestie dialogowe

nie są wyznacznikiem rangi postaci ekranowych” okazują się na równi zasadne bądź niesłuszne, zależnie od przykładu, na który ktoś się powoła. Scenarzysta powinien wiedzieć, iż dialog pomaga budować postać, ale właściwa jej konstrukcja nie ogranicza się do tego, co dana postać mówi. To on mocą swojej wyobraźni projektuje i aranżuje sytuację ekranową, w której umownej czasoprzestrzeni: przemówi narrator, pojawi się napis międzyujęciowy albo zabrzmiał głos danej postaci.

Słowo na ekranie nabiera swoistych cech, emanując własnym rodzajem energii i synergii, którą czerpie ze sposobu wykonania. Odrzuca swoją drukowaną, niemą, scenariuszową, papierową postać. Choć wymyślił je i napisał scenarzysta, „pragnie” i „chce” być wypowiedziane przez aktora i usłyszane przez widza. Mowa ekranowych postaci nie funkcjonuje solo, nie sprowadza się tylko do jej aspektu werbalnego. Staje się ona czymś więcej – głęboko zakorzenionym w obrazie – zjawiskiem ekranowym, które zapada w pamięć widza.

„Actions speak louder than words” – powiadają Amerykanie. My także jesteśmy skłonni uznać przywołane stwierdzenie za słuszne. Gdy chodzi o wyraz życia na ekranie, czyny postaci przemawiają głośniejsz niż słowa. W filmie jednak przekonanie to można uznać za prawdziwe tylko pod warunkiem, że nie przeciwstawiamy działań (czynów) osób przedstawionych ich słowom i odwrotnie. Kwestia wypowiedziana przez aktora, jeśli została dobrze obmyślana i wykonana, staje się bowiem działaniem. Takim samym jak spojrzenie czy gest.

Kluczową rolę w materii obecności słowa mówionego na ekranie gra odbiorcze wrażenie jego autentyczności i wiarygodności. Słowo na ścieżce dźwiękowej powinno zabrzmieć najpierw „prawdziwie”. Poczucie autentyczności – to być albo nie być każdej kwestii filmowej. Czuwa nad tym scenarzysta, reżyser i wykonujący ją aktor. Nie tylko oni jednak. Odczuwa ją, doskonale wyczuwa i przeżywa również odbiorca. Zachowania językowe postaci filmowych są momentalnie oceniane przez widza pod kątem ich naturalności lub sztuczności. Nie tylko wypowiedzany tekst, ale także określony sposób mówienia (Greta Garbo, Humphrey Bogart, Groucho Marx, James Dean, Marlon Brando, Woody Allen, E.T., Jerzy Stuhr w *Wodzireju*, *Spokoju*, *Bez znieczulenia*, *Amatorze*, *Seksmisji*, *Kingsajz*, *Kilerze*, *Shreku* i in.) weryfikuje postać, czyniąc ją mniej lub bardziej wiarygodną.

Źle pomyślane i fałszywie użyte słowo natychmiast obnaża brak filmowego słuchu i nieudolność autora dialogów. Mowa należy do tych pierwszorzędnie ważnych zachowań, dzięki którym widz może głębiej wniknąć w charakter ekranowych postaci. Zachowaniem językowym na ekranie rządzi wprawdzie umowność, ma ona jednak swoje granice, poza którymi czujemy, że przebywamy w świecie czyjegoś nieudolnego zmyślenia, zwolnieni – przynajmniej tak nam się zdaje – z wszelkich odniesień do realnie istniejącej rzeczywistości.

Zgrabna kwestia ma w sobie swoisty word appeal. Apeluje o uwagę i odwołuje się do naszej pamięci. Słowo na ekranie nie istnieje w społecznej próżni. Nie powstaje z niczego, lecz rodzi się „z nasłuchu”, ze zbiorowego doświadczenia, z echa rzeczy niegdyś zasłyszanej i zapamiętanej: z rzeźby słów i swoistego kształtu czy wzoru językowej materii odcisniętego w mowie potocznej. Czerpie z pozaekranowej rzeczywistości i zarazem odsyła do niej. Bierze i oddaje. Dzięki temu potrafi zabrzmieć wielowymiarowo. Świat realny jest jego naturalnym odniesieniem i powietrzem.

Mowa postaci filmowych funkcjonuje na ekranie niejako w powiększeniu. Każdy fałsz sposobu wypowiedzenia odczuwa się dzięki temu równie wyraziście, jak wyraziście bywa budująca autentyzm filmu „naturalność” ekranowych słów wypowiedzanych przez aktorów. Ma rację Maciej Karpiński, gdy na kartach książki *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego dla scenarzystów i dla wszystkich, którzy kochają kino* w rozdziale poświęconym dialogowi pisze o naturalności rozmowy osób przed kamerą i „największym paradoksie filmowego dialogu” następująco:

„Naturalna” to znaczy przemyślana i zakomponowana, pozbawiona przypadkowości i bełkotu – więc uprzednio napisana. Potwierdzeniem tej tezy jest fakt, iż sceny filmowe słynące z absolutnej naturalności dialogu, o których przeważnie sądzi się, że były w pełni improwizowane, zostały zagrane dokładnie tak, jak były napisane w scenariuszu⁶⁴.

Z wyjątkiem opartych na błyskotliwym dialogu kilku specyficznych odmian gatunkowych, takich jak: sophisticated comedy, sitcom, stand-up comedy czy dramat sądowy, słowo nigdy nie odgrywa głównej roli w budowie dzieła filmowego. Co nie znaczy, że pozostaje w jego architekturze całkiem nieważne. Rzecz można, iż przypada

⁶⁴ Maciej Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego dla scenarzystów i dla wszystkich, którzy kochają kino*. Warszawa 1995, s. 160.

mu w udziale funkcja detalu literacko-wykonawczego, dzięki któremu film zyskuje popularność i zapada w zbiorową pamięć.

Nie ma przy tym żadnego znaczenia gatunek ani rodzaj filmu. W każdym z nich dialogi muszą zostać opracowane w taki sposób, aby obraz mówiącej postaci wydał się widzowi prawdziwy i naturalny. Dotyczy to nie tylko wielkich dzieł sztuki filmowej, lecz także antenowej codzienności, jaką wypełniają między innymi seriale telewizyjne. Niegdyś uchodziły one – z reguły słusznie, choć zdarzały się godne uwagi wyjątki – za przejaw chałtury i scenariuszowego partactwa. Z biegiem lat wiele się jednak pod tym względem zmieniło i dzisiaj kunszt scenarzystów oraz dialogistów (zwykle bowiem pracuje nad tym trudnym zadaniem kilkuosobowy zespół) ceniony jest bez porównania wyżej niż kiedyś. Sukces niektórych spośród tych produkcji dowodzi, że nauczyliśmy się cenić dobrą robotę autorów scenariusza i dialogów.



Dramaturgia scenariusza

Dramaturgia filmu stanowi zespół reguł, chwytów i konwencji dramaturgicznych (np. progresja napięcia, antycypacja, retardacja, flashback, flash forward, montaż akcji równoległych, suspens, kulminacja, klimaks, antyklimaks, dénouement⁶⁵, sostenuto⁶⁶, ratunek w ostatniej chwili, happy end, dead end, ironia dramatyczna, cliff-hanger⁶⁷ itp.) wykorzystywanych w rozmaity sposób do budowy struktury dramatycznej utworu filmowego. Klasyczne reguły dramaturgii widowiska filmowego, określane umownym mianem „paradygmatu” (patrz podrozdział zatytułowany „W objęciach paradygmatu”), wywodzą się z tradycji dramatu i teatru, stanowiąc ich swoistą adaptację uwzględniającą specyficzny charakter i potrzeby poetyki nowego medium.

Dramaturgia przedstawienia kinematograficznego obejmuje oba rodzaje i różnorodne hybrydy rodzajowe zarówno filmu faktów, jak i filmu fikcji. Występuje ona w rozmaitej postaci i zindywidualizowanych wariantach funkcjonalnych we wszystkich gatunkach i odmianach gatunków, a także we wszelkich formatach widowiska kinematograficznego: od najkrótszych filmów jednoczęściowych (na przykład *Polany polewacz* braci Lumière, 1895) aż do rozbudowanych struktur wielkospektaklowych (np. *Siedmiu samurajów* Akiry Kurosawy, 1954, serial *Rodzina Borgiów*⁶⁸, 2011–2013). Właściwości i walory dramaturgiczne danego utworu filmowego realizują się

⁶⁵ *Dénoûement* (z franc. *dénoûement*, *dénoûement* = rozsupłanie, rozwiązanie, wybrzmienie) wyciszenie akcji filmu przypadające w strukturze dramaturgicznej widowiska po kulminacyjnym momencie opowieści.

⁶⁶ *Sostenuto* – zabieg spowolnienia biegu akcji filmu, utworu muzycznego etc. (z wł. *sostenuto* = spokojnie, powstrzymując tempo; por. łaciński źródłosłów zapisany w czasowniku *sustento* = podtrzymywać, utrzymywać, zatrzymywać oraz rzeczowniku *sustentatio* = powstrzymanie, zwłoka).

⁶⁷ *Cliffhanger* – termin fachowy z dziedziny scenariopisarstwa i dramaturgii filmowej oznaczający przerwanie akcji filmu w momencie największego napięcia dramatycznego z obietnicą ukazania dalszego ciągu (np. w następnym odcinku serialu).

⁶⁸ *Rodzina Borgiów* – serial telewizyjny zrealizowany w latach 2011–2013. Scenariusz na podstawie powieści Mario Puzo *Rodzina Borgiów*: Neil Jordan, Michael Hirst. Reżyseria: Neil Jordan, Jeremy Podeswa, Simon Celan Jones, John Maybury.

symultanicznie i sukcesywnie na różnych piętach jego budowy: od pojedynczego ujęcia i sceny aż po całość kompozycji.

W tym sensie, w zależności od poziomu konstrukcji, można mówić o mikro-dramaturgii i makro-dramaturgii dzieła filmowego, dodajmy natychmiast: w ścisłym powiązaniu obu tych aspektów. Dlatego, studiując zagadnienie dramaturgii scenariusza zarówno w jej klasycznych, jak i współczesnych wariantach, należy mieć na uwadze nie jakiś jeden izolowany element czy pojedynczy zabieg narracyjny, lecz całokształt wielopoziomowej struktury dramatycznej projektu.

Kino atrakcji

Analizowanie i obserwowanie z naszej perspektywy stadium embrionalnego i rozwoju dramaturgii widowiska kinematograficznego w jego najdawniejszych początkach jest doprawdy fascynujące. Modelowej egzemplifikacji dostarcza tu poetyka feerii kinematograficznych, jakie seryjnie realizował na przełomie XIX i XX wieku Georges Méliès. Historycy dawnego kina nazywają tę erę kinem atrakcji, wskazując na jej istotną cezurę końcową wyznaczoną przez doniosłe dokonania i kolejne eksperymenty narracyjne Davida Warka Griffitha: od *Przygód Dolly* (1908), *A Corner in Wheat* (1909), *Samotnej willi* (1909), poprzez *Dzielną telegrafistkę* (1911), *Niewidzialnego wroga* (1912), aż po *Narodziny narodu* (1915) i unikatową, absolutnie rewelacyjną nie tylko na owe czasy, dramaturgię *Nietolerancji* (1916). Do tego, z konieczności skróconego, rejestru bez wahania dopisałbym jeszcze mistrzowsko skonstruowane pod względem dramaturgicznym wczesne burleski Charliego Chaplina: *Charlie bokserem* (1915), *Włóczęga* (1916), *Łatwa ulica*, *Charlie na kuracji* i *Emigrant* (wszystkie 1917), nie mówiąc już o fenomenalnym *Psim życiu* (1918) i *Brzdącu* (1919).

Porter, Hepworth, Griffith i Chaplin – na długo przed Eisensteinem – zdawali sobie doskonale sprawę z doniosłości kwestii dramaturgii w widowisku filmowym, obojętne w tym miejscu, czy było ono burleską slapstickową, romansem, melodramatem, tragedią czy, dajmy na to, epickim freskiem historycznym. O ile kilkudziesięciosekundowy filmik Edisona czy braci Lumière mógł się jeszcze obyć bez rozbudowanej konstrukcji dramaturgicznej (choć jej załączek zawierała sama prezentacja filmowanego zdarzenia), o tyle kilkunastominutowa *Podróż na księżyc* Mélièsa (1902) musiała już się zmie-

rzyć z nieuniknionym w przypadku filmu tej długości problemem progresji napięć dramatycznych.

Od tamtego momentu dramaturgia stała się nieodłącznym elementem pracy koncepcyjnej nad filmem, coraz bardziej skupiając na sobie uwagę jego realizatorów, a z czasem także pierwszych scenarzystów. Inspiracje dla poszczególnych rozwiązań dramaturgicznych popłynęły przede wszystkim ze strony epiki literackiej, dramatu i teatru. Ciekawe, że bardzo szybko, bo już na początku lat dwudziestych, pojawiło się w sztuce filmowej całkiem przeciwstawne dążenie zmierzające do pozbycia się przez kino zależności od innych, starszych i bardziej szacownych dziedzin artystycznych.

Własna, niezależna dramaturgia dzieła filmowego pozostanie jednak na długo awangardową utopią prowadzącą w oczach producentów i dystrybutorów donikąd. Codziennosc kina głównego nurtu – zarówno w okresie późnoniemym, jak i wczesnodźwiękowym – będzie się domagać od scenarzystów i reżyserów wypracowania repertuaru praktycznych sposobów dramatyzacji spektaklu, których podstawowy cel wyznacza wywołanie intensywnego przeżycia odbiorczego. A to oznacza, iż pierwotna formuła kina atrakcji musi zostać zastąpiona przez konwencje opowiadania, które oferują nieporównanie wyższy stopień organizacji ekranowych zdarzeń.

Rozwój scen i zdarzeń

Indywidualność bohatera, barwne postaci, kapitalne sceny, błyskotliwe dialogi, poczucie osadzenia w autentycznej rzeczywistości – wszystko to zaciekawi widza na moment, ale na nic się nie zda, jeśli kuleje i szwankuje dramaturgia filmowej opowieści. Umiejętne wykreowanie jej rozwoju to jedno z najtrudniejszych zadań każdego scenarzysty. Znamienne, że gros poprawek wnoszonych do nieudanego scenariusza przez script doctorów dotyczy właśnie konstrukcji dramaturgicznej, której słabość nie pozwala skądinąd niezłemu projektowi stać się pasjonującą opowieścią.

Generalnie biorąc, scenariusz, choćby najwspanialej napisany, nie należy do domeny literatury pięknej. Nieistotne w tym momencie, czy z niej czerpie, czy nie. Jest on utworem paraliterackim, w najlepszym rozumieniu tego słowa, głęboko sfunkcjonalizowanym pod kątem przyszłego filmu. Poszczególne elementy, chwytły i zabiegi narracyjne użyte w scenariuszu nie służą ekspresji typu lite-

rackiego, lecz są konsekwentnie zorientowane na ich przetworzenie w widowisko ekranowe. Struktura scenariusza nakręca rozwój akcji, akcja rozwija jego strukturę.

Trzyzęściowa budowa utworu filmowego daje się sprowadzić do prymarnego układu: początku, środka i końca opowieści. Mamy więc: zawiązanie, rozwinięcie i zakończenie. Pytanie, która z tych części powinna zostać uznana za najważniejszą w scenariuszu i w samym filmie, nie od dzisiaj zaprzęta uwagę zarówno teoretyków, jak i praktyków. Nie poznamy właściwej odpowiedzi, dopóki nie zdamy sobie sprawy z odmienności funkcji pełnionej przez każdą z nich. Brak zajmującego początku oznacza, że na dobrą sprawę właściwy film się jeszcze nie zaczął. Kilkanaście pierwszych stron scenariusza i kilkakilkanaście pierwszych minut filmu rozstrzyga bowiem o pierwszym wrażeniu, któremu ulega widz.

Dobrze zaczęta gra przypomina udany początek meczu albo dobrze pomyślany debiut szachowy, otwierający graczowi drogę do sukcesu. Początek filmu jest takim właśnie otwarciem. Dobry – przyciąga widza jak magnes, zły – zawiera w sobie załączek przyszłej klęski. Z kolei środek gry – z jego pełnym inwencji rozwojem, dramaturgicznym suspensem, kolejnymi zadaniami, przeszkodami, komplikacjami, zaskakującymi perypetiami i wyzwaniem stojącymi przed bohaterem – czyni filmową budowlę konstrukcją wyposażoną w określony ładunek atrakcyjności. Charakterystyczna dla tej części scenariusza i filmu jest dbałość autora o logikę wynikania kolejnych sytuacji i zdarzeń, tworzących wspólnie siatkę przeróżnych wewnętrznych powiązań.

Nawet największe starania scenarzysty i reżysera, jakie wykazali, kreując początek i środek filmu, na nic się nie zdadzą, jeśli opowieść nie zostanie uwieńczona znakomicie pomyślanym końcem. Koniec to clou opowieści. Dla właściwie obmyślanej funkcji zakończenia charakterystyczny okazuje się moment całkowitego przewartościowania znaczeń zawartych w zawiązaniu ekranowej historii i w jej rozwinięciu. Cóż z tego, że włożony został w dwie pierwsze części ogromny wysiłek, skoro banalne zakończenie filmu niczego więcej do niego nie wnosi. Z kolei zaskakujący widza finał ma zdolność głębokiej rewizji tego wszystkiego, co widz zdążył wcześniej sobie ułożyć i uporządkować, uznając za oczywiste. Zdolność, w którą wyposażył ją twórca scenariusza.

Dobrze obmyślana i skonstruowana struktura dramaturgiczna uratowała już przed porażką niejedną, skądinąd nienajlepszą, film,

cykl filmowy i serial telewizyjny. Doświadczenie pokoleń uczy, iż na ekranie sprawdzają się rzeczy niekoniecznie ambitne, niespecjalnie mądre, nienajlepiej nakręcone, ale za to skutecznie wciągające widza i angażujące jego uwagę. Bezsporna w tym zasługa autorów scenariuszy. Na przestrzeni dziejów kina w domenie dramaturgii filmowej nie notujemy zbyt wielu oryginalnych, epokowych odkryć; prawdę mówiąc, nowych patentów jest stosunkowo mało, a na co dzień powtarzają się w kółko te same – tysiące razy wykorzystane przez poprzedników – modelowe rozwiązania i matryce.

A jednak, mimo ponad stu dwudziestu lat rozwoju kinematografii oraz milionów nakręconych filmów, inwencja dramaturgiczna scenarzystów wydaje się nadal niewyczerpana. Potwierdza to na swój sposób każda z kolejnych epok ewolucji sztuki ruchomych obrazów. Niespodzianka może się zdarzyć w każdej chwili. W tak rozwiniętym i różnorodnym systemie produkcji filmowej, jak ten, z którym mamy do czynienia w kinie amerykańskim dekady lat trzydziestych, u jej schyłku pojawia się pewnego dnia coś absolutnie zaskakującego i rewelacyjnego.

Mam na myśli scenariusz *Obywatela Kane'a*, napisany przez wytrawnego autora Hermana J. Mankiewicza we współpracy z filmowym debiutantem Orsonem Wellesem. Obaj wspólnie stworzyli pasjonującą opowieść, jakiej nikt przed nimi nie odważył się w kinie zaryzykować. Niezwykłość konstrukcji tego scenariusza polega na tym, że wywraca on do góry nogami wszelkie obiegowe – dotychczas obowiązujące – zasady dramaturgii (nie tylko filmowej), oferując w zamian wielowątkową podróż w stronę nierozwiązanej i do końca nieprzeniknionej tajemnicy ludzkiego życia.

Cztery opowieści, cztery odmienne punkty widzenia, cztery perspektywy tego samego – niczym widok 360 stopni rozciągający się na cztery strony świata. Zobaczyć coś i przyjrzeć się temu z różnych perspektyw jednocześnie. Niby niewykonalne, a jednak niewykłuczone. Tego samego sposobu próbowali potem inni, wśród nich między innymi: Akira Kurosawa w *Rashomonie* (1950) i Andrzej Munk w *Człowieku na torze* (1956). Nic nowego pod słońcem? W dziedzinie kompozycji dzieła filmowego to całkiem możliwe.

Raz wypróbowane rozwiązania narracyjno-dramaturgiczne mają to do siebie, że zawsze można do nich powrócić i twórczo nawiązać, wykorzystując je i adaptując dla własnych celów. Połączyć z sobą, zderzyć i skonfrontować różne perspektywy filmowego opowiadania. Minęło kilka dziesięcioleci i multiperspektywiczna kom-

pozycja znakomitego amerykańskiego serialu telewizyjnego podbija dzisiaj widownię na kilku kontynentach. Od czasów klasycznej tragedii greckiej zagadka i tajemnica, której nie sposób dociec, jest niezawodną sprężyną dramaturgii widowiska.

Nowatorzy chodzą własnymi drogami, odnajdując i odkrywając coraz to nowe możliwości. Nie znaczy to jednak, że niczego podobnego przed nimi nie próbowano. Reguły dramaturgii i sposoby ich wykorzystania, gdziekolwiek się one pojawią, bywają nieustannie wzbogacane przez wyobraźnię scenarzystów i reżyserów filmowych. Powroty do tego, co było, co niegdyś już wymyślono, są codziennością niełatwej sztuki, jaką stanowi kunszt dramatyzowania ekranowej opowieści. Oczywiście liczy się przede wszystkim sprawny warsztat i praktyczna skuteczność zastosowanych rozwiązań – ich nośność wywołująca rozmaite implikacje: komunikacyjne, semantyczne, kulturowe, psychospołeczne itp.

Niezbędnym czynnikiem okazuje się przy tym nie tylko talent i wyobraźnia dramatyczna autora, lecz także kompetencja kulturowa adresata przekazu. To ona w ostatecznym rachunku decyduje o tym, czy jego zawartość zostanie odczytana i głęboko przeżyta przez widza.

Warto w tym miejscu przywołać pogląd wypowiedziany przez Marylę Hopfinger w książce *Doświadczenie audiowizualne*: „Jedynym sensownym sposobem formowania kompetencji komunikacyjnych jest uczenie i uczenie się zasad, mechanizmów, możliwości rozmaitych praktyk komunikacyjnych oraz społecznej komunikacji jako układu całościowego”⁶⁹. Warto w tym miejscu podkreślić, iż pierwszym, którym musi tę sferę kompetencji opanować, po to, żeby móc z niej twórczo korzystać, jest nie kto inny, jak scenarzysta.

Powtarzalności reguł dramaturgicznych widowiska ekranowego nie należy w żaden sposób interpretować w kategoriach normatywizmu. Reguły takie stanowią estetyczną normę kinowego i telewizyjnego spektaklu, dopóki nie zostaną przez kogoś zakwestionowane i przekroczone. Normy (czytaj: różne postaci regularności) filmowego opowiadania istniejące nie od dzisiaj mają charakter par excellence kulturowy, stając się w procesie odbioru i przeżycia dzieła, czytelnym układem odniesienia dla konstrukcji: fabularnych, narracyjnych, kompozycyjnych, dramaturgicznych etc. Jednym słowem, organizują, regulują i umożliwiają odczytanie dzieła.

⁶⁹ Maryla Hopfinger: *Doświadczenie audiowizualne*. Warszawa 1993, s. 190.

Naszym przewodnikiem po tajnikach dramaturgii widowiska będzie odtąd autor klasycznych studiów na ten temat Étienne Souriau. Mimo iż prace swoje badacz ten opublikował w połowie ubiegłego stulecia, trafne obserwacje, wnikliwe analizy i instruktywne wnioski w nich zawarte zachowały aktualność po dzień dzisiejszy. Zastanawiając się nad istotą relacji między światem spektaklu a światem rzeczywistym i zadaniem, jakie stoi przed dramaturgiem, Souriau ujął owo złożone zagadnienie następująco:

Oczywiście liczy się przede wszystkim podstawowa relacja między kosmosem dzieła i jego maleńkim, gwiaździstym jądrem postaci. Czy zaś dramaturg dochodzi do jej ustanowienia, wychodząc od centrum ku peryferiom, czy od peryferii ku centrum, czy wielorako i niekonsekwentnie – powtórzmy – każdy sposób jest dobry. Zmagania twórcy z dziełem mają w sobie coś z catch as catch can. Czasem wszystko udaje się od pierwszego razu, od charakteru jednej, dwu postaci, które pozwalają na zarysowanie całej reszty; czasem przeciwnie, najpierw pojawia się wizja całości i dopiero późniejsza, często męcząca praca, rzeźbiarska obróbka tej wizji prowadzi do wyłonienia w jej centrum kilku najbardziej reprezentatywnych postaci i dominujących sytuacji; czasem wreszcie (i tak jest najczęściej) w przemiennym rytmie prędkich pomysłów i powolnego dojrzewania, zwycięskich wzlotów natchnienia i ostrożnej refleksji krytycznej, twórca buduje całość, której fragmenty wymagają wielokrotnego poprawiania, wzajemnego dopasowania, trudnych przejść i powiązań, całość, której myśl przewodnia pojawia się czasem od razu, czasem rozjaśnia się, oczyszcza i różnicuje stopniowo, czasem zaś krystalizuje się w formę skończoną i konieczną dopiero w ostatnim momencie. (...) Jednym słowem, nieważne, od której strony i jaką drogą twórca zabierze się do tej roboty: tak czy owak chodzi tu o taką organizację całości, która byłaby podporządkowana koniecznym i istotnym prawom strukturalnym, choć dopuszczającym liczne warianty, a nade wszystko – różnorakie sposoby realizacji. Ważna jest owa podstawowa struktura⁷⁰.

Konflikt, napięcie, suspens

Autor scenariusza jest projektantem i aranżerem układu napięć dramatycznych opowieści. To on organizuje trwanie i oczekiwanie, niepewność dalszego ciągu, momenty zawieszenia akcji, ekscytujące antycypacje i retardacje jej przebiegu. To on przemyślnie montuje główną intrygę (jako ośrodek napięcia dramatycznego) i panuje nad

⁷⁰ Ten i następane cytaty pochodzą z artykułu Étienne'a Souriau: *Czym jest sytuacja dramatyczna?* Przeł. Barbara Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, LXVII, z. 2.

wszelkimi zmianami w układzie relacji między postaciami. Sytuacje wymyślone przez scenarzystę i zainscenizowane przez reżysera z udziałem aktorów stają się sytuacjami quasi-prawdziwymi dzięki różnego rodzaju chwytom i środkom filmowego wyrazu. To jednak za mało, by można mówić o dramaturgii i dramatyczności ekranowego przedstawienia. Ekranowa opowieść, aby mogła podziałać na widza i poruszyć go, musi być nie tylko interesująca, ale i głęboko poruszająca.

Zachodzi tu zasadnicza różnica między zwykłym przekazem złożonym z ruchomych obrazów i funkcjonującym jako ekranowa mimesis realności a dziełem sztuki filmowej. Nie jest sztuką demonstrować wszystko oczom i uszom adresata. Dobry scenarzysta i dobry reżyser nieporównanie więcej sugeruje niż stara się wprost ukazać. W mikrokosmosie, jaki kreują scenariusz i gotowy film, powinna przez cały czas panować chwiejna równowaga. Tym, co pozwala ją utrzymywać, panować nad nią i wygrywać z korzyścią dla filmu, jest – wszechstronnie przemyślana i kunsztownie opracowana – struktura dramatyczna całości.

Łańcuch niepowiązanych z sobą sytuacji dramatycznych, scen i obrazów – choćby nawet w pojedynkę i z osobna były one niezwykle pomysłowe i sugestywne w swej formie bądź też doskonale imitowały ukazywaną w nich rzeczywistość – to jeszcze nie scenariusz. Jego zapisanie scena po scenie, obraz po obrazie nie przemieni filmu w widowisko o wysokim potencjale emocjonalnym. Aby dokument lub fikcja fabularna mogły się takimi stać, niezbędne jest wykreowanie na etapie pracy nad scenariuszem czegoś bez porównania istotniejszego, a mianowicie optymalnie nośnej struktury dramatycznej. Zadanie to w fazie projektowej filmu przypada w udziale właśnie autorowi/autorom scenariusza.

Siła nośna konstrukcji dramatycznej nie wynika z nawarstwienia ani z mnogości użytych elementów, lecz z umiejętności związania ich z sobą. Zapowiadanie przyszłych wydarzeń tworzy suspens – powiada Lew Hunter⁷¹. Ale suspens to też nie wszystko. W dobrze skonstruowanym scenariuszu, podobnie jak w dobrym filmie, liczy się organizacja całości. W finezyjnie operujących uporządkowaniem naddanym dziełach filmowych z prawdziwego zdarzenia ma ona charakter złożony i wielopoziomowy. Nie sposób jej ograniczyć do jednego poziomu ani aspektu konstrukcji.

⁷¹ Lew Hunter: dz. cyt., s. 13.

Pojawia się w tym momencie – pierwszorzędnie ważne dla każdego scenarzysty – pytanie o to, co stanowi ośrodek dramatu. Chodzi o centrum struktury dramatycznej widowiska filmowego, które Étienne Souriau określa metaforycznym mianem „sprężyny dramatycznej” (w oryginale „ressort dramatique”). Odpowiedź na tak postawione pytanie jest następująca – centrum owo kojarzy z sobą i łączy w jedno: konflikt, napięcie i suspens.

Bez konfliktu nie ma dobrego filmu. To on napędza całość. Tak długo, jak długo trwa konflikt, uwaga i skupienie widza łączy się z pełnym napięciem oczekiwaniem. Rozwiązanie konfliktu oznacza koniec opowieści, ale może zapowiadać nowy jej rozdział, a wraz z nim nowe emocje adresata kolejnego filmu (sequelu, prequelu, dalszego ciągu cyklu, odcinka serialu etc.). Hasło „Nu, zając, pagadi!” (w domyśle: „Ja ci jeszcze pokażę!”) albo wieczyście niespełnione marzenie Kojota, by wreszcie schwytać i unicestwić nieuchwytnego Strusia Pędziwiatra, ma tutaj walor wywołania oczekiwanego przez widza dalszego ciągu.

Konflikt jest źródłem ciągłego napięcia. Daje ono o sobie znać nie tylko w całym utworze (konflikt zasadniczy), lecz także w poszczególnych jego częściach (konflikty występujące doraźnie). W przebiegu widowiska filmowego napięcie dramatyczne nieustannie się zmienia. To zwiększa się, to zmniejsza w kolejnych epizodach i scenach, ulegając wielokrotnemu wzmożeniu, kulminowaniu i rozładowaniu. Dlatego ich pojawienie się i następstwo w danym ciągu zdarzeń (rozpisane w ramach określonej sekwencji) nigdy nie jest przypadkowe. Łączy je dynamika wzajemnych powiązań. Jedne z nich podbijają napięcie, inne mają je zniwelować po to, by wyciszyć emocje widzów i przygotować ją do przeżywania następnych.

Ekonomia wykorzystania napięcia dramatycznego, aby mogło ono uzyskać optymalny potencjał i wyraz w filmie, musi zostać najpierw zaprojektowana i przewidziana w scenariuszu. Służy temu odpowiednio skonfigurowany układ (wybór i kombinacja) serii zdarzeń i sytuacji ekranowych. Na istotne znaczenie tej zależności wskazuje w swoim studium Wojciech Otto, pisząc, iż „podstawowym założeniem struktury dramaturgicznej jest tzw. progresja napięć, czyli takie komponowanie zdarzeń, aby skala emocji w ostatecznym rachunku miała zawsze trajektorię wznoszącą.” I dodaje: „Zasada ta sprawdza się zarówno w konstrukcji całego scenariusza (filmu), jak i pojedynczej sceny czy sekwencji”⁷².

⁷² Wojciech Otto: *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*. „IMAGES” 2015, vol. XVI, nr 25.

Ten sam badacz podkreśla również ważne znaczenie właściwych proporcji poszczególnych segmentów scenariusza i filmu, przeformułując antyczną ideę Arystotelesa „bo przecież każda rzecz, tak istota żywa, jak wszelko dzieło składające się z całości, nie tylko owe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na odpowiedniej wielkości i porządku” następująco: „Wynika z tego, że istotna dla struktury dramaturgicznej utworu filmowego jest nie tylko trzyaktowa kompozycja całości, ale także proporcje między poszczególnymi częściami, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne”⁷³.

Dawne kino atrakcji знаło oczywiście zasadę progresji napięć dramatycznych, stosowało ją jednak po swojemu. Nieprzypadkowo mówi się, że istotę poetyki burleski slapstickowej stanowi wypełniająca gros jej zdarzeń zwariowana ucieczka-pogoń. Duża forma ekranowego spektaklu upomina się o nowe rozwiązania konstrukcyjne. Mniej więcej w połowie lat dwudziestych dochodzi do konfrontacji dwóch modeli opowiadania filmowego. Widać to jak na dłoni nie tylko w kinie amerykańskim na przykładzie różnicy między *Jeszcze wyżej* (apogeum kina atrakcji w wydaniu Harolda Lloyd'a, 1923) a *Gorączką złotą* Charliego Chaplina i *Człowiekiem z tłumy* Kinga Vidora (1925).

Do podobnego zderzenia dwóch różnych koncepcji dramaturgii filmowej doszło także w kinematografii europejskiej. Z jednej strony awangardowa kontynuacja kina atrakcji, jaka stanowią: *Balet mechaniczny* Fernanda Légera (1923), *Antrakt* René Claira i Francisca Picabii (1924) oraz *Przygody Mr. Westa w krainie bolszewików* Lwa Kuleszowa (1924). Z drugiej – *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina (1925), *Płaszcz* Leonida Trauberga i Grigorija Kozincewa (1926) czy rewelacyjne pod względem mistrzostwa konstrukcji dramaturgicznej nieme filmy: *Miłość we troje (Trzecia mieszczańska)* Abrama Romma, *Księżę student* Ernsta Lubitscha oraz *Męczeństwo Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera (wszystkie nakręcone w roku 1927).

Klasyczny model narracji filmowej, niezbyt fortunnie nazywany hollywoodzkim, operował odmiennymi technikami i sposobami dramatyzacji widowiska. Wraz z przełomem dźwiękowym w końcu lat dwudziestych i w początkach niedocenionej dzisiaj dekady lat

⁷³ Tamże.

trzydziestych nastąpił brzemienny w skutki zwrot estetyczny w tej sferze, który można by umownie nazwać „sięgnięciem po Arystotelesa”. Jego praktyczny rezultat dostrzegalny w przemianach poetyki filmu stanowiło wykształcenie się szeregu reguł i stosowanych w praktyce zasad dramaturgii, które uznaje się dzisiaj za charakterystyczne właśnie dla sztuki scenariopisarskiej.

Wprowadzony na ekran dźwięk był tworzywem wdzięcznym, ale sprawiającym wiele problemów w kontakcie ze stroną wizualną filmu. Najwięcej kłopotów przysparzał nadmiar słowa mówionego w strukturze ekranowego spektaklu. Pojawiła się potrzeba angażowania scenarzystów-dramaturgów i nowy konflikt między ekranowym teatrem a filmem dźwiękowym *tout court*, w miarę możliwości uwolnionym od jego ograniczeń. Na nowatorskie wówczas rozwiązania dramaturgiczne, które pojawiły się zarówno w kinie europejskim, jak i amerykańskim, ale także w japońskiej sztuce filmowej, nie trzeba było długo czekać.

Kino nowej epoki zaczęło inaczej opowiadać (*Błękitny anioł* Josefa von Sternberga, *Dzisiejsze czasy* Charliego Chaplina, *Towarzysze broni*, *Wycieczka na wieś* i *Reguła gry* Jeana Renoira), inaczej budować napięcie dramatyczne (*M – morderca* i *Jestem niewinny* Fritza Langa, *Starsza pani znika* Alfreda Hitchcocka, *Ślepy zaułek* Williama Wylera), inaczej wzruszać (*Światła wielkiego miasta* Chaplina, *Jej pierwszy bal* Julien Duviviera, *Jedyny syn* Yasujiro Ozu, *Papierowe baloniki ludzkiego współczucia* Sadao Yamanaki) i inaczej śmieszyć (*Śmieszny dramat* Marcela Carnégo, *Kacza zupa* Leo McCareya, *Noc w operze* i *Dzień na wyścigach* Sama Wooda).

Zawodowa umiejętność dramatyzacji, wysoko ceniona przez producentów w kinie dźwiękowym, sprawiła, że Arystoteles został na nowo odkryty przez scenarzystów. Charakterystyczną cechą filmu artystycznego tamtego okresu stało się zręczne mieszanie elementów tragicznych i komicznych w ramach tego samego widowiska. Filmowcy uświadamiają sobie, że komedia i tragedia nie wykluczają się nawzajem, lecz stanowią dwa komplementarne żywioły sztuki dramatu. Widać to jak na dłoni w tragikomiach Chaplina, w przywołanej już *Zasadzie gry* Jeana Renoira, *Podróżach Sullivana* Prestona Sturgesa oraz *Arszeniku i starych koronkach* Franka Capry.

Jednym ze sposobów wzmagania napięcia emocjonalnego jest ironia dramatyczna. Chodzi o sytuację, w której nieświadomy zagrożenia bohater działa na oczach widza przeciwko sobie, na przykład oddalając w kulminacyjnym momencie szansę uratowania się, zosta-

jąc kimś innym niż pragnął itp. W grę wchodzi precyzyjnie zaprojektowany w scenariuszu zabieg narracyjny polegający na takim rozwijaniu struktury dramatycznej filmu, które czyni widza kimś lepiej poinformowanym niż postaci działające na ekranie i tym pełniej pozwala mu przeżywać ich perypetie, dostrzegane przez niego z całą oczywistością.

Nie w pojedynczym stadium ewolucji sztuki filmowej, lecz na przestrzeni jej „długiego trwania” zdarzają się przykłady bardzo wyrafinowanego zastosowania tego chwytu. Na fenomenalne wyżyny już przed stuleciem wyniósł zabieg ironii dramatycznej Charlie Chaplin w tragikomedii *Łatwa ulica* (1917), uwieńczony słynnym gryząco ironicznym epilogiem, który za pomocą jednego nieoczekiwanego zdarzenia, przeskoku akcji (*jump cut*⁷⁴) przewartościowuje w oczach widza cały dotychczasowy sens opowiadanej historii. Równie niezwykły efekt dramaturgiczny osiągnął w ten właśnie sposób Luis Buñuel w finale *Szymona z pustyni* (1965), przenosząc jednym przeskokiem montażowym postać bohatera filmu Szymona Słupnika wraz z kusząco atrakcyjnym Szatanem, uosabianym przez Silvię Pinal, w środek młodzieżowej opętańczej zabawy tanecznej w sercu XX-wiecznej metropolii.

W ścisłym powiązaniu z budowaniem napięcia dramatycznego pozostają: antycypacja (sygnalna zapowiedź mających nastąpić zdarzeń, od łac. ‘anticipatio’ = uprzednie wyobrażenie, ‘anticipo’ = wpierv wziąć), retardacja (franc. ‘retard’ = zwlekanie) celowe opóźnianie następstwa zdarzeń przewidywanych i oczekiwanych przez widza) oraz suspens. Termin *suspens* (z ang. ‘suspense’ = zawieszenie, stan niepewności) oznacza chwyt narracyjno-dramaturgiczny polegający na okresowym zawieszeniu biegu akcji i jej emocjonalnym wyciszeniu, które, przejściowo wygaszając napięcie, poprzedza nadchodzący moment grozy i umożliwia osiągnięcie w procesie odbioru zwielokrotnionego efektu dramaturgicznego. Niedościęłym mistrzem i wirtuozem suspensu w dziejach kina był Alfred Hitchcock.

Chwyt suspensu występuje w kulturze filmowej i praktyce dramaturgicznej w dwóch odmiennych postaciach: makrosuspensu i mikro-

⁷⁴ *Jump cut* (ang. ‘jump’ = skok, ‘cut’ = cięcie) oznacza przeskok montażowy, w wyniku którego zostaje zerwana narracyjna ciągłość akcji przeniesionej nagle w inny niż dotąd wymiar czasoprzestrzenny. Szok percepcyjny widza wywołany nieoczekiwaną zmianą stanowi element tworzenia napięcia dramatycznego pozwalający na uzyskanie dodatkowych znaczeń w filmie.

suspensu. Makrosuspens organizuje napięcie całości (pytania typu: „kto zabił?”, „czy bohater osiągnie swój cel?” „czy morderca zostanie schwytyany?”, „czy sympatyczny bohater uciekinier umknie pogoni?”, „czy zwyciężą dobro i prawość?”, „czy ukochana osoba umrze?”, „czy spełni się wielka miłość dwojga zakochanych?”, „czy nadejdzie spodziewany ratunek?”, „czy wszystko skończy się dobrze?”). Mikrosuspens natomiast tworzy przejściowe napięcie w danym segmencie narracji, dramatyzując fragment opowiadanej historii.

Niekoniecznie mikrosuspens i makrosuspens muszą pojawić się w danej strukturze dramatycznej łącznie. Tak dzieje się na przykład w *Kanale* Andrzeja Wajdy (1957), gdzie makrosuspens zostaje świadomie wyeliminowany podaną przez narratora na samym początku informacją, że żaden z bohaterów nie przeżyje, co bynajmniej nie przeszkadza autorowi operować w dalszym ciągu opowieści o nich serią wstrząsających mikrosuspensów (wątek Zadry, wątek Smukłego, wątek Halinki, wątek Stokrotki i Jacka etc.).

Jeśli dramat (z gr. ‘drama’) oznacza ‘działanie’, to audiowizualny wyraz „dziania się” dramatu scenicznego, filmowego, telewizyjnego etc. stanowi akcja. Nie wszystko jednak, co pojawia się najpierw w scenariuszu, a potem na ekranie, stanowi akcję w dramaturgicznym sensie tego pojęcia. „O akcji – pisze Souriau – można mówić, kiedy na pytanie «Co się stanie za chwilę?» – odpowiedź wynika w sposób konieczny, par force (jak mawiał Pirandello) z samej sytuacji, z dynamiki właściwej każdemu momentowi scenicznemu”.

Akcja oznacza zmianę, lecz nie każdą i nie dowolną. Powinna to być wyraziście wyeksponowana za pomocą środków filmowego wyrazu zmiana sytuacji dramatycznej. Kolejne zmiany, które dokonują się w obecności widza, mają dokonywać się i zachodzić w jego umyśle w sposób nieuchronny i „naturalny”. Aby tak się stało, muszą one wynikać z nieodpartej logiki ukazywanych zdarzeń. Zapowiedź każdej z nich powinna tkwić w układzie sił działających w świecie przedstawionym: najpierw scenariusza, a następnie filmu, któremu scenariusz ten dał początek.

Sytuacja dramatyczna

Nikt inny jak tylko główny bohater filmu, wraz z galerią spotykanych przez niego i otaczających go postaci, staje się medium, poprzez które wyraża się sytuacja dramatyczna. Ilekroć mowa o dra-

maturgii, postać filmowa przemienia się w figurę dziejącego się dramatu, uwikłaną w określoną sytuację. Nie w jedną tylko, lecz w pewien proces rozwoju akcji dramatycznej przybierający kształt ciągu sytuacji. Sytuacja dramatyczna jest dynamiczną całością, w której działają i którą powołują do istnienia współtworzące ją określone siły funkcjonalne. Siły, które Étienne Souriau nazywa trafnie „elementarnymi składnikami sytuacji”.

Wychodząc od tradycyjnych ujęć dotyczących stosunkowo niewielkiej liczby modelowych sytuacji dramatycznych, francuski teoretyk dramatu pisze o nich następująco: „Sądzymy, że odpowiednio dokładna analiza tego, czym jest sytuacja, wykaże, iż jest to bardzo delikatna i zmienna kombinacja pewnej liczby prostych, płodnych i podstawowych czynników”. Dalej francuski badacz dramatu ustanawia repertuar złożony z pięciu takich czynników i sześciu elementarnych zasad, podkreślając ich ogromny potencjał kombinatoryczny zawarty w zawrotnej mnogości 210 141 potencjalnych sytuacji (układów dramatycznych). Dokonawszy tego obliczenia, Souriau pisze: „Jest oczywiste, że nawet w obrębie tylko stu tysięcy sytuacji są szanse, że kilka z nich jest jeszcze niewykorzystanych. Jest to perspektywa dodająca otuchy dzisiejszemu i jutrzejszemu dramaturgowi”⁷⁵.

W koncepcji francuskiego dramaturga zwraca ponadto uwagę ważne spostrzeżenie dotyczące zbudowania siatki powiązań pomiędzy wybranym sposobem poprowadzenia narracji, światem przedstawionym, akcją a sytuacją:

Pośród rozwiązań dramatycznych – czytamy – najbardziej poruszają nas te, które zamykają postacie w owej okrutnej antynomii metafizycznej: rzeczywistość, w której trzeba żyć, a na którą nie można się zgodzić.

Odrzućmy zatem przeświadczenie o sprzeczności między akcją – rzekomo dynamiczną – a sytuacją – rzekomo statyczną. Sytuacja, jakby powiedział Henri Bergson, to tylko moment sztucznie wyodrębniony w trwaniu. Wszelki teatr i wszelka dramatyczność charakteryzują się ścisłym powiązaniem akcji i sytuacji. Akcja powinna prowadzić do sytuacji, sytuacja powinna prowadzić do akcji.

Złożoność świata kreowanego w przedstawieniu dramatycznym może przybierać na ekranie bardzo różny kształt i odmienny

⁷⁵ Ten i następane cytaty pochodzą z artykułu Étienne’a Souriau: *Czym jest sytuacja dramatyczna?* Przeł. Barbara Labuda. „Pamiętnik Literacki” LXVII 1976 z. 2.

wyraz. Złożoność ta dotyczy zarówno zwykłych przekazów kinematograficznych, na przykład transmisji telewizyjnej⁷⁶, jak i dzieł sztuki filmowej (*Ucieczka skazańca* Roberta Bressona, 1956, *Nashville* Roberta Altmana, 1975, *Wesele* Wojciecha Smarzewskiego, 2004). Obojętne w tym miejscu, czy mowa o przedstawieniu teatralnym, czy filmowym, komplikacja ta ma charakter do pewnego stopnia mimetyczny, to znaczy stanowiący iluzyjną reprodukcję złożonego obrazu rzeczywistości pozaekranowej, ale też autonomiczny: umowny, wirtualny, sztucznie wykreowany za pośrednictwem znaków języka ruchomych obrazów.

Oba wspomniane aspekty – wzięte łącznie – współtworzą konwencję przedstawieniową powszechnie znaną milionom adresatów przekazu. Nie chodzi bynajmniej o imitację jakiegokolwiek realności. Sztuka filmowa jest tak czy inaczej wykroczeniem poza to, co realne. Nie polega ona na wiernym oddaniu rzeczywistości w skali 1 : 1, lecz na zacieśnieniu, umownej kondensacji wybranych i właściwych jej cech. Ograniczenie użytych elementów do niezbędnego minimum projektuje sytuację wyjściową, która daje początek całej historii.

Skutek tych operacji Étienne Souriau komentuje następująco:

Sledzimy grę sił, zmieniające się nieuchronnie relacje, powstające w ten sposób wielorakie układy, od sytuacji do sytuacji, aż po moment, gdy wszystko znieruchomieje – być może za sprawą samozniszczenia całego systemu (ogólna masakra!); być może – powrotu do sytuacji wyjściowej, sugerującego wieczną cykliczność zdarzeń; krótko, aż po rozwiązanie.

W objęciach paradygmatu

Paradygmat jest umownym określeniem powszechnie przyjętego w systemie profesjonalnej produkcji filmowej standardu (wzorca, modelu) scenariusza filmowego. Jego koncepcję sformułował ponad trzy dekady temu teoretyk scenariopisarstwa Syd Field na kartach podręcznika *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*⁷⁷. Od tamtego czasu zro-

⁷⁶ Umberto Eco: *Przypadek i intryga. Doświadczenia telewizji a estetyka*. Tłum. Alina Kreisberg. W tegoż: *Dzieło otwarte...*

⁷⁷ Syd Field: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*. New York 1982; przekład polski fragmentów w książce Syd Field, Rolf Rilla: *Pisanie scenariusza filmowego*. Tłum. Wanda Wertenstein, Beata Pankau. Warszawa 1998.

biła zawrotną karierę; obecnie wykłada się ją w wielu szkołach filmowych, podczas warsztatów creative writing i na kursach scenariopisarstwa na całym świecie.

Jednocześnie paradygmat stanowi przedmiot kontrowersji dotyczących zarówno teorii, jak i przede wszystkim praktyki pisania scenariuszy. Jego zwolennicy argumentują, iż zapisane w nim reguły dramaturgii i kompozycji filmu dobrze służą praktyce tworzenia i mają wymiar uniwersalny, sprawdzając się w różnych gatunkach i formach. Przeciwnicy podważają ramowy schemat struktury scenariusza filmowego, podkreślając, iż nie tylko nie ułatwia, ale, przeciwnie, utrudnia on tworzenie naprawdę oryginalnych nośnych projektów scenariuszowych. Obie strony mają swoje racje, choć nietrudno zauważyć, że istota sporu niekoniecznie jasno rysuje się w ich świetle.

A zatem za czy przeciw paradygmatowi? Osobiście podzielam część argumentów obu stron, nie opowiadając się kategorycznie po żadnej z nich. Zaczniemy od tego, iż paradygmat w opracowaniu Fielda jest niczym innym jak – zaadaptowaną z myślą o kinie i scenariuszu filmowym – koncepcją dramatu według Arystotelesa. Nałożono tutaj nowy wzorzec dramaturgiczny dotyczący scenariusza filmowego na klasyczny wzorzec dramatu antycznego. Problem w tym, że sprawdza się on, ale nie zawsze i nie w każdym zastosowaniu. Dostrzegam zarówno ewidentne wady, jak i niezaprzeczone zalety paradygmatu scenariuszowego.

Po stronie zalet należy umieścić: ujmowanie konstrukcji w kategoriach projektu struktury narracyjnej (obejmującej podział na sceny, akty, progresję dramaturgiczną, wyraziście zaznaczone punkty zwrotne, itp.), dalej spójność budowy scenariusza, klarowność formatu, przejrzystość i czytelność formy jego sporządzenia. Dobrze jest w praktyce pisania scenariusza pamiętać o tych wyznacznikach, uwzględniając je, wykorzystując i prowadząc z nimi własną grę, wszelako nie traktując ich w sposób niewolniczy jako matrycy i instrukcji obsługi.

Przy wszystkich swoich ewidentnych zaletach paradygmat nie jest jednak dla scenarzysty ostatecznym celem ani alfą i omegą jego twórczych dążeń. Co najwyżej okazuje się użyteczną wskazówką na własnej drodze, trajektorią postępowania, układem odniesienia i (nie zawsze) skutecznym środkiem do celu, jakim jest stworzenie optymalnie nośnego projektu filmu. Ilekroć scenarzysta mechanicznie i powierzchownie wypełnia wskazania paradygmatu, widząc

w nich uniwersalną normę, powstaje scenariusz poprawny i „profesjonalny”, ale niekoniecznie wartościowy.

Oprócz wskazanych wyżej walorów model Fielda ma również poważne wady. Należy do nich dogmat formalny, a wraz z nim ortodoksyjne pomylenie pewnego wariantu poetyki scenariusza filmu z poetyką normatywną wzorca scenariuszowego. Chodzi zatem nie tyle o sam model konstruowania projektu scenariuszowego, co o niefortunny sposób traktowania go w kategoriach instrukcji warsztatowej: jako rutynowego, powszechnie obowiązującego szablonu postępowania i rzekomo niezawodnego patentu na dobry (więcej: doskonały) scenariusz filmowy.

Wzorzec scenariusza przedstawiony w modelowym kształcie przez Syda Fielda może stać się niebezpiecznym orężem w rękę ortodoksyjnych strażników doktryny. Nie należy wiązać paradygmatu z jakąś dogmatycznie traktowaną, powszechnie obowiązującą normą dobrze skrojonego scenariusza ani z rzekomym brakiem reguł we wszystkim, co ją kwestionuje. Właściwe, bo mieszczące się w regułach – niewłaściwe, bo wykraczające poza wyznaczone ramy i zasady tworzenia. Takie równanie i takie rozumowanie pozostaje z gruntu błędne.

Paradygmat nie jest jedyną receptą, a jeśli już, to okazuje się nią w dość wąskim spektrum zastosowań. Ma on ponadto tę dodatkową wadę, iż jako eksploatowany przez długie lata klasyk (resp. sztanca dramaturgiczna) zatracił dawną świeżość i „zużył się”, wyczerpując w znacznej mierze swą skuteczność, co – ze zrozumiałych powodów – skłania współczesnych scenarzystów do poszukiwania innych alternatywnych sposobów konstruowania filmowych scenariuszy.

Ograniczoną wartość paradygmatu budowy scenariusza Jan Fleischer skomentował następująco: „Twórczość wymaga oryginalności – to wynika z samej definicji. Szukając środków wyrazu, szukamy właśnie albo wyjątków od reguł, albo kompletnego zaprzeczenia reguł. Zasady, które są właściwe przy konstrukcji jednego projektu filmu, są przy innym projekcie bezużyteczne”⁷⁸.

Tradycyjny, to znaczy oparty na „paradygmacie” sposób organizowania dramaturgii scenariusza i widowiska ekranowego bywa w dziejach kina i sztuki filmowej rozmaicie modyfikowany. Mowa tutaj o alternatywnym modelu kompozycji filmu operującym w swo-

⁷⁸ Jan Fleischer: *Cztery wykłady o pisaniu scenariusza filmowego*. Przeł. Piotr Wojciechowski. Łódź 1997, s. 8.

bodny i oryginalny sposób regułami konstruowania akcji dramatycznej. Model kompozycyjny, o którym mowa, swój alternatywny charakter zawdzięcza właśnie przeciwstawieniu względem dramaturgii spod znaku „paradygmatu”. Pewne rzeczy w nim obowiązujące zachowuje, inne generalnie odrzuca, próbując odkrywać inne możliwości.

Wbrew obiegowemu przeświadczeniu, alternatywny model dramaturgii nie jest wynalazkiem dzisiejszych scenarzystów i reżyserów. Odnajdujemy go już w *Obywatelu Kane* (1941) i *Rashomonie* (1950), a potem w filmach takich, jak: *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego (1958), *Czterysta batów* François Truffauta (1959), *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza (1960), *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais'a (1961), *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa (1964), *Gwiazdy na czapkach* Miklósa Jancsó (1967), czy *Moja noc u Maud* Erica Rohmera (1969).

Alternatywny model kompozycji i dramaturgii w filmie można by przyrównać do zasad wiersza wolnego w poezji bądź do kompozycji aleatorycznych w muzyce współczesnej, z jazzem i free jazzem łącznie. Jego indywidualne warianty wyznacza styl danego artysty. Inaczej operują nim i stosują go: Yasujiro Ozu, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Luchino Visconti i Federico Fellini, jeszcze inaczej Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Lindsay Anderson, Roman Polański, Miloš Forman, Andrzej Tarkowski, Krzysztof Kieślowski i Jim Jarmusch. Każdy z wymienionych twórców odmiennie wykorzystywał reguły klasycznej dramaturgii, nadając im własny, niepowtarzalny wyraz.

Za niekoronowanego króla alternatywnej dramaturgii i kompozycji filmu można bez żadnej przesady uznać Michelangela Antonioniego, który eksperymentował z nim w sposób niezmiernie twórczy na przestrzeni pięciu dekad: od *Kroniki pewnej miłości* (1950) i *Krzyku* (1957), poprzez tetralogię *Przygoda – Noc – Zaćmienie – Czerwona pustynia* (1960–1964), następnie *Powiększenie* (1966), *Identyfikację kobiety* (1982) i *Zawód: reporter* (1975), aż do *Po tamtej stronie chmur* (1995). Warto w tym miejscu dodać, iż kojarzony dzisiaj wyłącznie z reżyserią Antonioni był również (podobnie jak Buñuel, Hitchcock, Wilder, Visconti, Fellini i Bergman) znakomitej klasy scenarzystą.

Wytrawny scenarzysta, mający do dyspozycji szerokie spektrum alternatywnych rozwiązań i możliwości, potrafi z równą biegłością wykorzystać dla własnych celów paradygmat, jak i uwolnić się spod jego presji. W praktyce twórczej liczy się i jedno, i drugie. Obserwu-

jemy obecnie renesans form narracyjnych wypracowanych i doprowadzonych do perfekcji w czasach wielkości autorskiej sztuki filmowej. Intrygujące, iż świeży powiew nadszedł stąd, skąd najmniej można się było go spodziewać, a mianowicie ze strony dzisiejszej telewizji. Telewizji, która przez dekady uchodziła za sprawczynię trywializacji i winowajczynię destrukcyjnej symplifikacji form narracyjnych. Seria jej ambitnych dokonań z ostatnich lat nieoczekiwanie odwróciła tamten, zdawać by się mogło nieodwracalny, proces.

Telewizja XXI wieku nie tylko odkryła własne znakomite dokonania związane z klasycznym XX-wiecznym modelem tv drama i tv auteurism (Paddy Chayefsky, Dorothy Parker, Reginald Rose, Gore Vidal i in.), ale także przyswoiła sobie na własny użytek najlepsze tradycje scenariopisarstwa złotej ery kina autorskiego. Nie byłoby to z pewnością możliwe, gdyby nie zasadniczy instytucjonalny zwrot, jaki nastąpił w sposobie traktowania pracy scenarzysty telewizyjnego. W nowym modelu zyskał on niepomiernie na znaczeniu jako inicjator, główny autor, koordynator, a bywa niejednokrotnie że również producent decydujący o finalnym kształcie powstającego filmu/serii/cyklu itp.

Nowe metody zespołowej pracy nad scenariuszem, w połączeniu z zasadniczą zmianą, jaką pociągnęło za sobą uczynienie głównego scenarzysty osobą odpowiedzialną nie tylko za stadium prac nad projektem (pisanie trwające praktycznie do samego końca oraz *final word*), ale i za realizację (wybór reżysera, wybór obsady, *final cut*), przyniosły ostatnio budujący rezultat w postaci szeregu znakomitych seriali telewizyjnych. Seriale nowej i najnowszej generacji oferują „wymagające” formy – złożonych, coraz bardziej wyrafinowanych narracyjnie – konstrukcji scenariuszowych, które nie powstają jak dawniej pod gust masowego widza, lecz są adresowane do wymagającej widowni.

* * *

Tyle uwag na temat samej dramaturgii. Nie znaczy to jednak, iż znika ona z naszego pola widzenia. Następny rozdział tej książki dotyczący kompozycji scenariusza filmowego należy czytać w ścisłym połączeniu z tym, który właśnie się kończy.

Kompozycja scenariusza

Paradygmat preferuje trójdzielny model budowy scenariusza i filmu: wprowadzenie – rozwinięcie – zakończenie. W dramaturgii filmowej jest on modelem najczęstszym, ale nie jedynie możliwym, bo na przykład *Pancernik Potiomkin* (1925) został skonstruowany przez Siergieja Eisensteina na bazie podziału pięcioaktowego. Pisał o tym post factum sam autor w studium zatytułowanym *O budowie utworów* (1939), wydobywając klarowną architekturę dramaturgii swego filmu rozłożoną na następujące części: I. „Ludzie i robaki”; II. „Dramat na tendrze”; III. „Umarły wzywa”; IV. „Schody odeskie”; V. „Spotkanie z eskadrą”.

Niemniej, budowa trójdzielna utworu filmowego stanowi powszechnie stosowany standard kompozycyjny. Konstrukcję taką zawierają już pierwsze kilkudziesięciosekundowe scenki filmowe z przełomu XIX i XX wieku, operujące napięciem podstawowego układu, na który składają się: początek, środek (rozwinięcie akcji) i koniec. Tak właśnie skomponowali swą krotoczwilę o oblanym ogrodniku bracia Lumière (*Polany polewacz*, 1895) i opowiadkę o skradzionym całusie George Albert Smith w słynnym *Pocałunku w tunelu* (1899), którego modelową w swym kształcie kompozycję nieprzypadkowo wiernie powtórzyli realizatorzy kilku kolejnych remake'ów z lat 1901–1903.

Kompozycja filmu jest czynnikiem określającym miejsce, wzajemne powiązania, nadrzędność lub podrzędność funkcji wszystkich zasadniczych elementów widowiska. Jest ona zamysłem przewodnim i czynnikiem organizującym, który nadaje dziełu i poszczególnym jego cząstkom jednolity kształt i wyraz. Działa tutaj pewna ogólniejsza prawidłowość. Tajemnica każdego dobrze skomponowanego filmu zawiera się w formule czterech M: Mikro w Makro, Makro w Mikro. Mniejsze elementy i całości utworu przeglądają się w większych, większe – tworzące całość wyższego rzędu – odnajdują się i wyrażają poprzez mniejsze i całkiem małe.

Nie istnieją filmy bez kompozycji, choć istnieją źle skomponowane. Z kompozycją utworu filmowego mamy do czynienia zawsze, ilekroć w grę wchodzi wielkie figury semantyczne: temat, bohater,

narrator i modus narracji, czas i miejsce akcji, dynamika jej przebiegu, struktura fabuły, rytm, rozwój dramaturgiczny, obraz świata przedstawionego, wreszcie styl całości. W rozwoju każdej z tych wielkich figur semantycznych daje o sobie znać seria koincydencji. Precyzyjnie obmyślany i wszechstronnie zaprojektowany układ takich koincydencji, korelacji i korespondencji nazywamy spójnością scenariusza.

Scenarzysta jako projektant filmu jest jego pierwszym autorem, który krok po kroku, scena po scenie odkrywa konstytutywne znaczenie układu kompozycji ekranowego spektaklu. Dzieje się to nie jednorazowo, na końcu, lecz we wszelkich stadiach powstawania scenariusza: począwszy od inicjalnego szkicu projektu, poprzez sporządzenie drabinki poszczególnych zdarzeń i epizodów, będącej efektem ewidentnie kompozycyjnego etapu pracy nad projektem scenariuszowym, aż po mozolne wypełnianie kolejnymi elementami konstrukcji obrysu całego dzieła.

Jeśli powiadamy, że dramaturgia zarówno scenariusza, jak i filmu realizuje się symultanicznie na różnych poziomach jego budowy, znaczy to, iż składa się na nią mikro-dramaturgia – dająca o sobie znać w ramach pojedynczego ujęcia, sceny, epizodu, sytuacji dramatycznej, odsłony, aktu i sekwencji – oraz makro-dramaturgia – realizowana na poziomie całości. Dokładnie to samo uogólnione prawo da się odnieść do zagadnienia kompozycji. Struktura kompozycyjna zarówno scenariusza, jak i dzieła filmowego, podobnie jak struktura dramaturgiczna, ma charakter złożony, dzieląc się na:

- 1) **aspekt mikrokompozycji** (poszczególne całości zhierarchizowanego uwarstwienia elementów niższego i wyższego rzędu); oraz
- 2) **aspekt makrokompozycji** (obejmujący swym zakresem całość utworu).

Nasuwa się w tym miejscu pytanie: z czego w gruncie rzeczy składa się rozpatrywany pod względem kompozycyjnym projekt scenariuszowy? Co go tworzy? Czy wystarczy wiedzieć, iż na scenariusz składa się po prostu porządek zapisanych w nim scen?

Na pierwszy rzut oka podobna odpowiedź wydaje się wystarczająca i możliwa do przyjęcia, przynajmniej gdy mowa o natychmiast rozpoznawalnych cechach jego budowy. Z punktu widzenia twór-

czości scenariopisarskiej, a także w ocenie wartości samego scenariusza, sprawy mają się jednak inaczej. Każdy scenariusz – nie tylko filmu fabularnego, ale również dokumentu i animacji – prezentując opowieść/przedstawienie złożone z serii zdarzeń, epizodów i scen, musi operować czymś więcej. Tym czymś jest określona jego kompozycja, czyli przemyślnie zaprojektowane przez autora uporządkowanie naddane całości.

Łańcuch scen/epizodów/zdarzeń stanowi niejako pierwszy (niektórzy twierdzą, że fundamentalny i najważniejszy) poziom budowy scenariusza filmowego. Wewnątrz każdej z takich pojedynczych całości zresztą również występuje uporządkowanie naddane. Oprócz niego jednak – i ponad nim – istnieje, a w każdym razie powinien istnieć, poziom wyższy, zapewniający rozwojowi poszczególnych scen, równie istotny jak one, porządek znacznie szerszej i rozleglejszej całości przyszłego filmu, którą stanowi jego układ kompozycyjny. To on sprawia, że każde zdarzenie, każdy epizod i każda scena okazują się w jego ramach nieodzowne (oś wyboru) i znajdują się na swoim miejscu (oś kombinacji).

Trzeba w tym miejscu stwierdzić, iż absolutna większość współczesnych scenariuszy to rzeczy nieudolnie, a często zupełnie źle skomponowane. Kosz. Ich autorzy nie tylko generalnie nie radzą sobie z kompozycją, ale, co gorsza, nie mają niezbędnej świadomości jej doniosłego znaczenia. W konsekwencji całkiem niezłe skądinąd fragmenty takich projektów (pojedyncze sceny) giną wśród innych, mniej udanych czy całkiem nieudanych, ponieważ piszący nie zadali sobie trudu, by wyeliminować ze scenariusza to, co zbędne, i wpisać pozostałe sceny w porządek wyższego rzędu, to znaczy w przemyślaną kompozycję całości.

Kompozycja filmu stanowi układ nadrzędny wobec wszelkich składników i segmentów budowy utworu. Warto przy tym zauważyć, iż uporządkowanie naddane struktur kompozycyjnych scenariusza i filmu ma wprawdzie wyraz indywidualnie dowolny, ale równocześnie ma ono charakter sztucznie wykreowany i konwencjonalny (przykładowo: montaż akcji równoległych, podział na epizody, sceny, odsłony, akty, wejścia i wyjścia postaci etc.). Dotyczy to wszelkich form i formatów spektaklu kinematograficznego: od krótkometrażowych miniatur aż po wielkie widowiska i wieloodcinkowe seriale.

Mówimy „struktura trzyaktowa”, „struktura pięcioaktowa” filmu, mając na uwadze – opisaną szerzej w poprzednim rozdziale –

logikę dramaturgiczną rozwoju akcji pełnospektaklowego widowiska, którym kino z powodzeniem operuje od czasów *Cabirii* (1911), *Quo vadis?* (1912), *Narodzin narodu* (1915) i *Nietolerancji* (1916), a więc od ponad stulecia. To jeden z wielu możliwych przykładów kulturowej umowności i czytelnej stabilności takich rozwiązań formalnych, których cel wyznacza za każdym razem maksymalnie nośna organizacja dzieła jako całości.

Skoro istnieje podział konstrukcji spektaklu filmowego na akty, to znaczy, że przewiduje ona również miejsce i czas na przerwy pomiędzy nimi, zwane antraktami (z franc. entr'acte). Z zabiegiem takim mamy do czynienia między innymi w *Skrzypku na dachu* Normana Jewisona (scen. adaptowany Arnold Perl i Joseph Stein, 1971) oraz w *Żądle* George'a Roya Hilla (scen. David S. Ward, 1973). Kultura filmowa po raz kolejny podaje tu rękę kulturze teatru i sceny. Dziesiątki lat przed ekranizacją obu tych filmów niezwykle pomysłowo wykorzystali międzyaktową przerwę w występach rosyjskiego baletu awangardowi filmowcy René Clair i Francis Picabia, serwując publiczności swoją dadaistyczną jednoaktówkę *Antrakt* (1924).

Różne warianty kompozycyjne filmu dzielą się generalnie na kompozycje zamknięte i otwarte (zob. na ten temat rozdział „Perspektywa metaforyczno-symboliczna w konstrukcji scenariusza”). Do najpopularniejszych typów budowy dzieła filmowego stosowanych w praktyce od początku istnienia kinematografii i sztuki ruchomego obrazu i nieustannie powracających w różnych utworach należą następujące:

- **kompozycja linearna;**
- **kompozycja ramowa;**
- **kompozycja nowelowa;**
- **kompozycja kolista zamknięta (punkt wyjścia opowieści okazuje się na końcu filmu jej punktem docelowym);**
- **kompozycja kolista otwarta (powrót do początku otwiera opowieść na ciąg dalszy);**
- **temat z wariacjami;**
- **kompozycja spiralna;**
- **kompozycja sonatowa;**
- **kompozycja szkatułkowa;**
- **kompozycja epizodyczna;**
- **kompozycja odwróconego porządku.**

Oprócz wymienionych i w powiązaniu z nimi można ponadto wyróżnić kolejne typy kompozycji filmowej: strumień świadomości, poemat rozkwitający, kompozycję epicką, seryjną, panoramiczną, cykliczną, promienistą, wieloaspektową (multipodmiotową), kalejdoskopową, eliptyczną, metaforyczną, paraboliczną, alegoryczną, simultaneousną, musicalową, gagową, lustrzaną i inne.

Należy w tym miejscu dodać, iż mowa jest nie o żywej materii twórczej, lecz o pewnym – niekoniecznie zresztą kompletnym – repertuarze ogólnych możliwości i konwencji kompozycyjnych, na który składają się wyabstrahowane modele budowy utworu filmowego. W praktyce scenariopisarskiej i reżyserskiej wskazane wyżej modelowe typy jego konstrukcji niekoniecznie pojawiają się solo i w „czystej” postaci. Często bywają one z sobą przemyślnie łączone i kontaminowane, tworząc różnego rodzaju pomysłowo opracowane wariacje i hybrydy kompozycyjne.

Mówiąc o generalnych zasadach i poszczególnych wariantach kompozycji w odniesieniu do formy projektu scenariuszowego, należy mieć na uwadze całościową organizację utworu filmowego. Organizacja ta – za pośrednictwem sieci zhierarchizowanych relacji – wiąże poszczególne elementy wchodzące w skład jego wielopoziomowej struktury. Poprzez związki wertykalne (oś wyboru) i horyzontalne (oś następstwa) kompozycja scenariusza, a następnie filmu nadaje tym elementom określony rodzaj uporządkowania i naddania. Jeśli została ona zaprojektowana i ukształtowana w sposób umiejętny, kunszt scenarzysty sprawia, że wszystkie części składowe scenariusza wydają się być na swoim miejscu, a jedna zapowiada drugą (antycypacja) bądź się do niego odwołuje (reminiscencja).

Pokażmy to na konkretnym przykładzie. Bohater dramatu sądowego pt. *Sędzia* (2014, reż. David Dobkin) w jednej z pierwszych scen filmu wchodzi w intymny kontakt z młodziutką śliczną barmanką Carlą. Wymyślonym przez scenarzystów znakiem rozpoznawczym dziewczyny jest wykonywany przez nią bezwiednie gest wkładania kosmyka włosów do ust. Po pewnym czasie bohater spotyka się ze swoją dawną miłością, samotnie wychowującą córkę. Widząc razem obie kobiety, zaskoczony odkrywa relację między nimi i zaczyna przypuszczać, że to właśnie on jest ojcem Carli, choć opowieść jej matki zdaje się wykluczać taką możliwość.

W znakomicie skonstruowanym scenariuszu autorstwa Nicka Schenka i Billa Dubuque intryga z kosmykiem włosów wkrótce powraca. Wiele minut później bohater odwozi swoją małą córkę, która

na naszych oczach wykonuje ten sam gest z wkładaniem kosmyka włosów do ust, co Carla. Widz otrzymuje w ten sposób potwierdzenie, sugestię, a może nawet znak pewności, że dorosła Carla istotnie musi być owocem tamtego związku sprzed lat (w domyśle: skoro to samo, zapewne uwarunkowane genetycznie, zachowanie wyróżnia jej młodszą siostrę). Kiedy już nabieramy niezachwianej pewności, że tak faktycznie było, okazuje się, że biologicznym ojcem Carli jest nie on, lecz jego brat, również obdarowany w tamtym czasie względami jej pięknej matki.

Opisany przykład w postaci niemal modelowej pozwala uzmysłowić sobie istnienie pewnego uniwersalnego mechanizmu konstruowania ekranowych opowieści. Dokładnie ten sam chwyt kompozycyjny w postaci zręcznie wplecionego motywu przewodniego zastosował wcześniej Jim Jarmusch w *Broken flowers* (2005). Historia opowiedziana w tym filmie, niczym Odyseja, rozwija się poprzez serię oddzielnych epizodów. Wszystkie one połączone zostały z sobą zadaniem głównym, jakie stoi przed bohaterem (odnalezienie nieznaney nadawczyni tajemniczych listów – kobiety, z którą był kiedyś uczuciowo związany). Owo fabularne spoiwo jednak autorowi nie wystarcza. Wprowadza więc i konsekwentnie przeprowadza przez cały film coś więcej: delikatnie akcentowany lejtmotyw różowego koloru. Pomysłowo rozrzucony przez narratora trop w postaci rozmaitych różowych rekwizytów i detali scenografii oraz kostiumów wspomaga intrygę dramatyczną niczym w rozwoju powieści

Kompozycja scenariusza i utworu filmowego organizuje ład całości, wyznaczając miejsce i poprzez odpowiedni wyraz nadając określone znaczenie poszczególnym jej elementom.

detektywistycznej co pewien czas naprowadzając widza na ślad poszukiwanej osoby.

Finezyjnie pomyślany scenariusz cały składa się z tego typu kontynuacji, motywów przewodnich, paralelizmów i ekwiwalencji, które czynią niezmiernie bogatą i nośną jego strukturę. Wszystkie razem – są jak synapsy tworzące utkaną z mnóstwa

znaczących powiązań sieć opowiadanej historii. Narracyjno-dramatyczny mechanizm Czechowowskiej strzelby umiejętnie zastosowany w tworzeniu scenariusza oddaje w nim nieocenione usługi nie jednorazowo, lecz nieustannie, angażując w tym celu różne poziomy filmowej struktury.

Inwencja scenarzysty i reżysera staje się tutaj funkcją umiejętnego wykorzystania wybranej konwencji kompozycyjnej widowiska. W przywołanych wyżej przykładach w grę wchodzi podział na kolejno następujące po sobie odsłony, sceny i akty ściśle związanej z kulturą teatralną i sceniczną. Kiedy indziej natomiast takimi elementami są: kultura literacka, muzyczna, operowa, plastyczna, architektoniczna, komiksowa, kultura gier komputerowych itp., którą film umiejętnie sobie przyswoił i zaadaptował dla własnych celów. W tym sensie klasyczne modele kompozycji dzieła wykraczają daleko poza granice jednej dziedziny twórczości, należąc do kategorii fenomenów transkulturowych i multimedialnych.

Rzeczą niezmiernie intrygującą jest doskonale znany już starożytnym autorom sposób związania poszczególnych części dramatu z całością. Pars pro toto, totum pro parte. Wydawałoby się, iż granice podziału na akty powinny pokrywać się z punktami zwrotnymi akcji, tworząc niejako zdublowany efekt dramatyczny. W praktyce jednak stosuje się przeciwną regułę: umieszczając punkty zwrotne i punkt kulminacyjny w miejscach innych niż granice aktu. Uzyskujemy wtedy dobrze znany malarzom, rzeźbiarzom i architektom efekt tak zwanego „podwójnego złotego podziału”.

Co jednak wtedy, gdy scenariusz jako utwór dramatyczny nie respektuje klasycznych podziałów, reguł rozwoju akcji i budowania napięcia, operując efektem dekompozycji i amorficzności swego ukształtowania? Otóż, wszystko zależy od tego, jaki to scenariusz. Jeśli w grę wchodzi, dajmy na to: *Słodkie życie Osiem i pół*, *Czarny Piotruś*, *Iluminacja*, *Zawód: reporter*, *Nashville*, *American Beauty*, *Broken flowers* czy *Synekdocha. Nowy Jork*, możliwe będzie metodami stosowanymi w analizie typu case study przeprowadzenie dowodu na głębiej ukrytą obecność wspomnianych zasad kompozycji i dramaturgii – tak w scenariuszu, jak w samym filmie. Autorzy tych scenariuszy, poszukując czegoś nowego, operowali bowiem klasycznymi zasadami kompozycji, przełamując je i twórczo wykorzystując do wykreowania oryginalnej wartości artystycznej.

Scenariusz improwizowany

Scenariusz improwizowany – cóż to takiego? Czyż nie po to pi-
sze się scenariusz, a następnie sporządza precyzyjny scenopis zdję-
ciowy, żeby uniknąć w czasie realizacji wszelkich niejasności i pułap-
pek, w wyniku których posypie się harmonogram prac i trzeba
będzie doliczyć do kosztorysu nieprzewidziane dni zdjęciowe i do-
datkowe wydatki?

Od strony produkcyjnej i ekonomicznej scenariusz improwizo-
wany oznacza niemałe ryzyko. Na szczęście kino i sztuka filmowa to
nie tylko rachunek ekonomiczny, rozpisany na godziny harmono-
gram prac i sztywno respektowany porządek kręcenia zdjęć. Dawno
temu zauważono, że dramaturgia ekranowego spektaklu zyskuje
nieoczekiwane nośny wyraz, ilekroć w jej subtelnej tkanę wprowadza
się pierwiastek improwizacji: przede wszystkim aktorskiej, ale
także reżyserskiej, operatorskiej etc.

Stawiany niekiedy filmom tego typu zarzut amorficzności jest
chybiony. Uważna analiza pozwala odkryć w pozorach nieznaczo-
ności i kontrolowanego chaosu właściwy im rodzaj artystycznego
naddania i ładu. Spójność, klarowność i wewnętrzne umotywowanie
rozwiązań kompozycyjnych tych dzieł wynika z odmiennego niż
w klasycznym paradygmacie dramaturgii filmu uzasadnienia. Ich
struktura dramatyczna ma charakter dalece niekonwencjonalny
i zatomizowany w odniesieniu do paradygmatu, choć nadal obowią-
zuje w nich zasada reżyserowania progresji napięć dramatycznych.

Kompozycją o układzie mozaikowym operują filmy oparte na
zasadzie narracyjnej „wielkiego wzoru”. Łączy je to, iż ich autorzy
(Visconti, Fellini, Buñuel, Wajda, Has, Forman, Tarkowski, Altman,
Olm, Scola, Bertolucci, Reggio, Scorsese, Kieślowski, Smarzowski
i in.) w sposób niezmiernie oryginalny i twórczy postavili na nowo –
kluczowe dla uprawianej przez nich sztuki – pytanie o relację po-
między filmem (znakami języka ruchomych obrazów) a pozafilmow-
wą rzeczywistością (oznaczanym przez nie desygnatem).

W powierzchownych opisach filmów tej kategorii mowa jest
zwykle o defabularyzacji i dedramatyzacji struktury
opowieści. Na pierwszy rzut oka, ulegając pozorom, można się

z podobnym stwierdzeniem zgodzić. Jednak obserwacja taka, skądinąd trafna, stanowczo nie wystarcza. Skutek samej operacji został w niej bowiem pomyłony i utożsamiony z przyczyną przeprowadzonego zabiegu. Faktem jest, że twórcy tych filmów rezygnują z klasycznych konstrukcji fabularnych, linearnego porządku przyczynowo-skutkowego ukazywanych na ekranie zdarzeń oraz utartych rozwiązań dramatycznych, które przemieniają je w spójną całość. Nasuwa się jednak natychmiast pytanie: dlaczego z nich rezygnują?

Nie chodzi przecież tylko o dążenie do osiągnięcia czegoś odmiennego: zdolnego odświeżyć potencjał narracji filmowej. Aby zrozumieć właściwy sens tego dążenia, trzeba za każdym razem przeanalizować głębsze pokłady znaczeniowe nakręconych utworów. W nich natomiast odczytać konstrukcję ekranowego czasu i przestrzeni, na których specyficznym i nowatorskim wyobrażeniu ufundowany został zaprezentowany w danym filmie obraz rzeczywistości i osiągnięty wraz z nim oryginalny kształt artystyczny. Spróbujmy pokazać to na wybranym przykładzie.

Chronozofia Roberta Altmana (*M*A*S*H*, *Nashville*, *Dzień weselny*, *Gracz*, *Na skróty*, *Prêt-à-porter*, *Gosford Park* i in.) stanowi spójny system znaczeń, w świetle którego wymienione uprzednio dzieła należące do różnych faz jego twórczości odkrywają swój symboliczny wspólny mianownik, współtworząc pewną – konsekwentnie rozwijaną w jego twórczości przez wiele lat – oryginalną wizję świata pozostającą w opozycji do hollywoodzkiego schematu jej kształtowania i rozbijającą w pył nawyki odbiorcze z nim związane.

Filmy tego reżysera, począwszy od dekady lat siedemdziesiątych, pojawiły się jako artystyczna alternatywa i kontra wobec ówczesnego kina głównego nurtu, z filmami spod znaku nowej przygody na czele. Kina nastawionego na dynamikę akcji, atrakcyjną rozrywkę i oferującego masowej widowni łatwą, uproszczoną i bezproblemową wizję ekranowego uniwersum. Jego dzieła były prowokacyjnie inne, trudne, bezkompromisowe treściowo i formalnie – mówiąc w sposób przenikliwy o współczesności, ale też daleko wyprzedzając swój czas. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że alternatywne kino Roberta Altmana i jemu podobnych (Jarmuscha, Aronofsky'ego i in.) – uprawiane konsekwentnie, choć z niełatwymi trudnościami na offowym marginesie – wykonało milowy krok w stronę centrum naszej wrażliwości.

Idea scenariusza improwizowanego – operującego metodą ogólnych dyspozycji i otwartych dialogów – nie jest w kinie nowa. Już

w połowie lat pięćdziesiątych zamysł takiej metody kreacji scenariuszowej, niewątpliwie inspirowany wieloletnim doświadczeniem, wyraził *expressis verbis* William Faulkner: od 1933 pracujący dla MGM, a od grudnia 1935 zatrudniony jako kontraktowy scenarzysta w dziale scenariuszowym wytwórni Twentieth-Century Fox⁷⁹. Na pytanie dziennikarza, jaką metodą pracuje mu się jako scenarzyście najlepiej, Faulkner odpowiedział następująco: „Praca dla filmu, która mnie samemu wydaje się najlepsza, to działanie polegające na tym, iż aktorzy i pisarz wyrzucają scenariusz i na bieżąco wymyślają scenę w trakcie próby, tuż przed włączeniem kamery”⁸⁰.

Zarys koncepcji scenariusza improwizowanego w wersji Faulknera wydaje się z perspektywy późniejszych poszukiwań i dokonań sztuki filmowej załączkiem idei, którą zrealizowali z powodzeniem inni. Nie wolno jednak zapominać, iż nie zrodziła się ona z niczego. Amerykański pisarz-scenarzysta dysponował już w tamtym momencie kapitałem obserwacji dotyczących zmiany sposobu gry aktorskiej i pracy z aktorem w filmie. Pomysł scenariusza tworzonego bezpośrednio na planie zdjęciowym wychodzi naprzeciw serii znakomych kreacji aktorskich: Marlona Brando, Montgomery’ego Clifta, a zwłaszcza Jamesa Deana. Aktorzy ci w krótkim czasie zrewolucjonizowali powszechnie dotąd panujący model konstruowania postaci bohatera i ekspresję ich ekranowych zachowań. To, co zdarzyło się później, na długie lata przeobraziło nie tylko styl aktorstwa, ale również model scenariusza filmowego, otwierając go na czynnik improwizacji i nowe metody inscenizacji w sztuce filmowej.

W dziedzinie filmu dokumentalnego odpowiednik scenariusza improwizowanego stanowi scenariusz ramowy, któremu poświęćmy więcej uwagi w następnym rozdziale.

⁷⁹ Warto w tym miejscu dodać, iż William Faulkner był nie tylko scenarzystą filmowym, lecz na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych również scenarzystą telewizyjnym.

⁸⁰ William Faulkner: *The Art of Fiction No. 12*. Interviewed by Jean Stein. „The Paris Review” Spring 1956, No. 12.

Scenariusz w filmie dokumentalnym

Czy istnieje jakaś zauważalna na pierwszy rzut oka elementarna różnica pomiędzy scenariuszem filmu fikcji a scenariuszem dokumentu filmowego? Istnieje, choć nie jest ona tak bardzo widoczna, jak mogłoby się wydawać. Zaczniemy od tego, że w scenariuszu filmu dokumentalnego pewnych rzeczy – istotnych z punktu widzenia przyszłego dzieła – po prostu nie da się przewidzieć. Można je wprawdzie ramowo założyć i zaprojektować, ale nie ma żadnej pewności, że się zdarzą. Po drugie, w przeciwieństwie do – poddawanej szeroko pojętej inscenizacji – pełnospektaklowej fabuły, w wielu produkcjach dokumentalnych daje o sobie znać odmienna poetyka i estetyka krótkiej formy filmowej⁸¹.

Inaczej organizowana jest intryga – w fabule mniej lub bardziej precyzyjnie zaprojektowana i z góry przewidziana w strukturze scenariusza. W dokumencie natomiast jej integralną część stanowi przypadek, a wraz z nim margines nieoznaczoności i nieprzewidywalności zawarty w koncepcji projektu. Inaczej przebiega w związku z tym nie tylko organizacja materiału zdjęciowego, ale także projektowanie ekranowych zdarzeń i scen, które w konstrukcji scenariusza filmu fabularnego stają się z góry zaplanowane, zaś w scenariuszu dokumentu można je tylko wstępnie zafiksować bez jakiegokolwiek gwarancji, że coś się przed kamerą wydarzy i że w toku realizacji zamysł się powiedzie.

Z praktyki filmowej wynika, iż scenariusz dokumentu powstaje wielokrotnie. Jego wstępny zarys w miarę rozwoju pracy nad filmem ulega różnym modyfikacjom i uszczegółowieniom. Mistrzowie dokumentu rzadko zdradzają tajniki swego warsztatu. Jednym z nich jest układka scenariuszowa, w której konstrukcja całości zostaje rozpisana na oznaczone różnymi kolorami segmenty i pasma: racjonalne, emocjonalne i dramaturgiczne po to, by – splatając je w węzeł korelacji rytmicznych – uzyskać optymalnie nośny wyraz.

⁸¹ Zob. na ten temat Marek Hendrykowski: *Sztuka krótkiego metrażu/The Art. Of the Short Film*. Kraków 1998.

Takie scenariusze zdarzają się jednak niezwykle rzadko i tylko mistrzom.

Warto jeszcze zadać sobie pytanie: czy rozmiary scenariusza filmu dokumentalnego mają istotne znaczenie dla jego wartości? Odpowiedź okazuje się złożona. I tak, i nie. Stopień rozwinięcia scenariusza odgrywa pewną rolę, ale nie tak eksponowaną, jak w filmie fabularnym. Liczy się oczywiście zawarte w nim meritum, a to oznacza, że w scenariuszu muszą się znaleźć informacje niezbędne dla jego czytelności (a nie tylko domyślnego!) zaprezentowania. Sapiienti sat, czyli – jak mówiono wieki temu w Polsce – „mądrzej głowie dość dwie słowie”. Scenariuszowy poemat-rzeka w przypadku filmu dokumentalnego raczej zatraci i zgubi, niż wydobędzie i uwydatni, istotną wartość przedkładanego projektu.

„Prezentacja projektu filmu dokumentalnego w formie literackiej jest podstawą do komunikacji z pieniędzmi” – konstatuje ekspert PISF, wybitny dokumentalista Jerzy Śladkowski. I dodaje:

Nikt przy zdrowych zmysłach nie oczekuje od reżysera dokumentalisty detalicznego opisu przyszłego dzieła, które w przeważającej części powstaje na planie zdjęciowym i w montażowni. Martwi mnie jednak fakt, że tak wiele projektów, które ocenialiśmy, nie trafiło do montażowni tylko dlatego, że prezentacja nie dawała nam szansy na wsparcie projektu. Nie ma przełożenia wprost – dobry projekt – dobry film, ale profesjonalny filmowiec z dobrym pomysłem na film musi znaleźć sposób na atrakcyjną, profesjonalną prezentację idei. Jak sam nie potrafi – dodaje słusznie reżyser Śladkowski – niech szuka pomocy – to żaden wstyd. Innej drogi nie ma.

Nic dodać, nic ująć... Tymczasem profesjonalny scenarzysta filmu dokumentalnego, który sam nie jest realizatorem, to u nas doprawdy wielka rzadkość. Absolutna większość wniosków składanych o dofinansowanie filmu dokumentalnego zawiera żenująco słabe, nieumiejętnie sklecone, niewydarzone pseudoscenariusze napisane „na odczepnego” przez samych realizatorów. Na domiar złego, często bardzo okazuje się, że ów zarys czegoś, co tylko przypomina scenariusz z prawdziwego zdarzenia, jest zaledwie pobieżnym szkicem pomysłu. Szkicem, którego nie poprzedziła rzetelna dokumentacja podjętego tematu. A przecież, aby można było mówić o autorskim projekcie – oryginalnym zarówno pod względem treści, jak i w aspekcie zaproponowanej odkrywczej formy przekazu – nawet najbardziej lapidarny scenariusz filmu dokumentalnego musi uzyskać klarowną postać słowną – bądź słowną i audiowizualną –

w coraz częstszych przypadkach, gdy integralną część projektu stanowi trailer.

Otóż, scenariusz dokumentu z natury rzeczy nie może być tym samym co scenariusz fikcji fabularnej. Mógłby być jednak z powodzeniem formą audiowizualnego brulionu, teasera względnie trailera przyszłego filmu, który jeszcze nie powstał, ale już się zaczął, istniejąc in potentiam jako materiał należący do ukazywanej przez autora rzeczywistości. Dokument w tym sensie szuka dla siebie sposobu wyrażenia, który wstępnie projektuje scenarzysta, a następnie – w miarę możliwości – urzeczywistnia realizator. Potencjał ów Krzysztof Kieślowski nazwał przed laty „dramaturgią rzeczywistości”, ukazując go i wykorzystując w dokumentach takich, jak: *Zdjęcie z miasta Łodzi*, *Szpital*, *Pierwsza miłość*, *Nie wiem*, *Z punktu widzenia nocnego portiera*, *Siedem kobiet w różnym wieku* i in.

Tylko wtedy istnieje szansa na ambitny dokument autorski, który powstaje w wyniku wielokrotnej konfrontacji twórczej osobowości filmowca z otaczającą go rzeczywistością. Żadne, choćby najbardziej doniosłe i palące aktualne, tematy czy też ważne problemy społeczne poruszane w filmie nie usprawiedliwią braku nośnego pomysłu. Jego wykreowanie i umiejętne przedstawienie w scenariuszu jest pierwszym obowiązkiem producenta i reżysera. I to właśnie oryginalny, zaskakujący inwencją pomysł powinien stać się w pierwszej kolejności przedmiotem uwagi ekspertów oceniających projekt filmu dokumentalnego.

Niestety, ta oczywista skądinąd prawda nie zawsze triumfuje w rankingach projektów na dokument. Zdarzało się niejednokrotnie, iż „ważny” bądź „atrakcyjny” temat otrzymywał zielone światło, mimo iż przedłożony do oceny niedopracowany projekt – będący ledwie ćwiczebną atrapą opracowanego byle jak scenariusza i wniosku – na takie dofinansowanie absolutnie nie zasługiwał. Fatalne skutki tego rodzaju ewidentnych pomyłek nieraz oglądaliśmy na ekranie. Źle się dzieje nie tylko z danym filmem, ale i generalnie ze sztuką dokumentu, ilekroć „słuszność” podjętego tematu wypiera i zastępuje warsztatowe umiejętności dokumentalisty. Dobrze pomyślany i napisany scenariusz filmu dokumentalnego jest tych umiejętności świadectwem i wyrazem.

Jego finalny kształt zależy nie tylko od podjętego tematu, lecz również od założonego sposobu realizacji. Od połowy XX wieku funkcjonuje w dokumencie formuła realizacyjna tak zwanego kina

bezpośredniego (ang. *direct cinema*). Metoda *direct cinema*, ujmując w skrócie, polega na bliskim, pozbawionym wrażenia autorskiego dystansu, uczestniczeniu z kamerą w życiu bohatera lub bohaterów. Zakłada ona „uwewnętrzenie” sposobu przedstawiania rzeczywistości poprzez konsekwentne współuczestnictwo autora i jego maksymalne wtopienie się w filmowane otoczenie. Zgodnie z obraną konwencją ekranowego przedstawienia realizator w tej roli ma się stać pełnoprawnym, choć szczególnym, bo kamerującym, uczestnikiem ukazywanych zdarzeń, biorącym osobiście udział w życiu swoich bohaterów.

Tego typu założenia realizacyjne (zdjęcia z ręki, użycie miniaturowego sprzętu do rejestracji obrazu i dźwięku, zwiększona liczba dni zdjęciowych umożliwiająca rozłożoną w czasie obserwację, tzw. ujęcia ustanawiające w połączeniu z ciasnymi planami, ujęcia „przez plecy” etc.) pozwalają uzyskać nową wartość w postaci „bezpośredniości” oglądu. Gruntownie przeobrażają formę dokumentu, odkrywając na nowo jego poznawczy horyzont i nadając mu styl i rytm filmowania odmienny od poetyk tradycyjnych. Powstaje jednak pytanie o sposób zapisania tego rodzaju projektu dokumentu w formie scenariusza.

Jego zaprezentowanie nie jest oczywiście możliwe w kształcie zamkniętym i stuprocentowo przewidywalnym. Autor filmu dokumentalnego w tej poetyce traktuje ukazywaną rzeczywistość jako temat otwarty i tak właśnie zamierza ją przedstawić widzowi poprzez strumień dziejących się w jego obecności zdarzeń. Aby tego dokonać, potrzebny jest scenariusz ramowy. Sporządza się go przed przystąpieniem do realizacji zdjęć, nakreślając w nim nie z góry wyznaczoną drogę i cel, lecz hipotetyczne kierunki rozwoju podjętego tematu, wraz z prezentacją wybranych bohaterów filmu i ramowym opisem jego założonej poetyki.

Atutem tej metody jest jej otwartość umożliwiająca pisanie scenariusza na gorąco przez cały okres realizacji, w miarę montowania nakręconego materiału na bieżąco, z możliwością dokonywania zwrotów i koniecznych korekt wynikających z krystalizacji struktury powstającego dokumentu. Naturalną konsekwencją pracy nad filmem na podstawie scenariusza ramowego stanowi pisanie na nowo: nie a priori, lecz w trakcie realizacji. Rewriting w postaci jego kolejnych wersji stanowi w takich przypadkach twórczy rezultat refleksji nad układką montażową, która uruchamia odmienne podejście i koryguje dotychczasową autorską świadomość.

Na zakończenie tej partii rozważań powróćmy raz jeszcze do kwestii specyfiki dokumentu jako przedstawienia z istoty swej niefikcjonalnego. Scenariusz, zestaw fotografii, zapis wideo, demo, teaser, trailer... Forma prezentacji przyszłego filmu dokumentalnego może być nieskończenie różna. Bywa niejednokrotnie, że okazuje się bardzo zbliżona do konwencji typowych dla fabuły. Taka czy inna, poszczególna forma nie ma decydującego znaczenia w tym sensie, że nie stanowi kryterium pozwalającego precyzyjnie oddzielić jedno od drugiego. Naprawdę liczy się co innego, a mianowicie: stosunek autora danego scenariusza i realizatora filmu dokumentalnego do prezentowanej rzeczywistości.

Scenariusz dokumentu różni się od scenariusza fabuły, podobnie jak film niefikcjonalny od filmu fikcji właśnie autorskim odniesieniem i stosunkiem do faktów. O ile w pierwszym z tych rodzajów nastawienie na faktualność stanowi istotę przekazu, o tyle w drugim zgodność przedstawienia z przywołanymi w nim faktami nie jest wymogiem koniecznym. W przeciwieństwie do dokumentu, w przypadku fikcji ekranowej fakty są traktowane przez twórcę jako trampolina wyobraźni, a poszanowanie dla nich ma charakter ograniczony. Mamy bowiem do czynienia z filmową fikcją. Innymi słowy: fabuła ze znaczną dozą dowolności wykorzystuje przywoływane fakty (rzeczywiste postaci, autentyczne wydarzenia, realia etc.) jako inspirację, dokument natomiast – z zasady swej powinien je koniecznie respektować.



Scenariusz w animacji

Czy scenariusz filmu animowanego różni się w zasadniczy sposób od innych odmian scenariuszy? – I tak, i nie. Owszem, jest od nich pod pewnymi względami różny, ale nie na tyle, aby nie można było mówić o istnieniu wspólnego mianownika i niezbędności szeregu ogólniejszych profesjonalnych reguł, jakim musi on sprostać. Piszący te słowa na podstawie własnych wieloletnich obserwacji skłania się do wniosku, iż scenariusz filmu animowanego jako forma rozwinięta i ostateczna stanowi jedno z najtrudniejszych wyzwań dla scenarzysty.

Mówiąc wprost, autor takiego scenariusza musi więcej wiedzieć i umieć od zwykłego scenarzysty, nawet jeśli dysponuje osobistym doświadczeniem w zakresie filmu aktorskiego bądź dokumentu, ale nigdy nie pisał dla potrzeb animacji. Pod pewnymi względami film animowany niesie z sobą specyfikę nieredukowalną do innych dziedzin twórczości filmowej. Projektując go, nie wystarczy po prostu napisać scenariusz, który zapewne sprawdziłby się poza animacją. Uważam, iż praktyka twórcza w tej dziedzinie kinematografii wymaga od twórcy projektu scenariuszowego szeregu innych dodatkowych kompetencji.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie o skalę tej odmienności i naturę ewentualnych różnic. Pierwszą z nich jest konieczność nad wyraz starannego i precyzyjnego zaprojektowania wszystkich elementów utworu, które mają się znaleźć na ekranie. Zarówno w warstwie słownej, jak w obrazach. Nie ma tu miejsca na ewentualne zmiany i korekty. Nieprzemyślane decyzje i wszelka prowizorka czy fuszerka w scenariuszu dadzą bowiem o sobie znać szczególnie mocno w dalszych etapach pracy: w toku animowania i w fazie montażu.

Scenariusz pisany z myślą o animacji musi charakteryzować się jeszcze większą dyscypliną warsztatową niż fabuła aktorska i dokument, w których dopuszcza się mniejszy czy większy udział „luzu” i z reguły istnieje pewna przestrzeń zamierzonej, a w każdym razie możliwej, improwizacji na planie zdjęciowym. W dziedzinie twórczości animowanej natomiast wszelka „nieokreśloność” i improwizacja jest czymś absolutnie niepożądanym, nie mówiąc już o tym, że bardzo kosztownym w toku produkcji.

Kwestia druga – to mobilność animacji wyrażająca się niezwykle bogactwem jej odmian, technik i form. Inaczej tworzy się scenariusz filmu lalkowego, inaczej klasycznej animacji rysunkowej czy wycinankowej. Jeszcze inaczej przebiega praca nad animacją eksperymentalną, zwłaszcza z wykorzystaniem technik kombinowanych, w których efekt do końca pozostaje niewiadomą. Korekty wcześniej sporządzonych „wyjściowych” wersji scenariusza stają się w tym przypadku koniecznością, którą musi uwzględnić producent filmu.

I kwestia trzecia – całkiem inne rozłożenie akcentów i dominant przewidzianych w konstrukcji filmu animowanego. Jeśli jego dominantą kompozycyjną jest po prostu opowieść fabularna z żywą akcją na ekranie, jak w tysiącach kreskówek, projekt scenariuszowy animacji może przypominać analogiczną wersję scenariusza filmu aktorskiego. Podobnie z animowaną baśnią (*Królowna Śnieżka*, *Bambi*, *Kopciuszek*, *Mała syrenka*, *Król Lew*), moralitetem czy powiastką filozoficzną (*Sąsiedzi* Normana McLarena, *Schody* Stefana Schabenbecka, *Klatki* Mirosława Kijowicza, *Fotel* i *Podróż* Daniela Szczechury).

Jeśli natomiast w grę wchodzi awangardowy kolaż w rodzaju *Domu* autorstwa duetu Borowczyk – Lenica czy *Labiryntu* i *Nowego Janka Muzykanta* Lenicy, nieodzowne staje się przetestowanie rozwiązań formalnych i koncepcji plastycznej przed przystąpieniem do zdjęć. Tak czy inaczej, w każdym z tych przypadków prace nad scenariuszem filmu animowanego muszą być prowadzone szczególnie pieczołowicie i precyzyjnie. Dla potrzeb tej produkcji scenariusz w postaci pisanej z reguły nie wystarcza. Integralną częścią projektu scenariuszowego stają się w niej szkice rysunkowe postaci, storyboardy, konstrukcje typu komiksowego, partytury rytmiczne i dramatyczne, testery, symulacje komputerowe etc.

Animacja nie jest osobnym rodzajem, lecz zespołem technik i metod realizacji filmu. W dobie obecnej film animowany bywa zarówno filmem fikcji, jak i filmem niefikcyjnym. Można sobie z powodzeniem wyobrazić animację (rysunkową, wycinankową, lalkową, kombinowaną etc.) zrealizowaną na podstawie zwykłego scenariusza, który pierwotnie nie był przeznaczony do nakręcenia w tej dziedzinie twórczości. Mogłaby to być zarówno fikcja fabularna (na przykład standardowy film aktorski w rodzaju animowanego *Tria z Belleville* Sylvaina Chometa), ale oprócz niej także – do niedawna jeszcze trudny do wyobrażenia – pełnometrażowy dokument filmowy (*Walc z Baszirem* Ariego Folmana czy *Droga na drugą stronę* Anki Damian). W przypadku jednego i drugiego rodzaju kina

animowanego mówimy już dzisiaj nie o dziełach hipotetycznie możliwych, lecz powstałych, realnie istniejących.

Twierdzenie, iż scenariusz filmu animowanego wymaga od autora/autorów szczególnej precyzji, znajduje wielokrotne potwierdzenie w konkretnych realizacjach. Jednym z takich przykładów jest udostępniony na retrospektywnej wystawie twórczości Wojciecha Zamecznika w warszawskiej „Zachęcie” (2016) scenorys krótkometrażówki *Italia '61* zrealizowanej wspólnie z Janem Lenicą. Widać w nim jak na dłoni doniosłe znaczenie koncepcyjnego etapu prac nad filmem prowadzonych na długo przed rozpoczęciem zdjęć.

Kwestią o niezwykle istotnym znaczeniu w tej dziedzinie twórczości okazuje się timing całości. Zachęcam Czytelników, by zechcieli sięgnąć po partyturowy diagram sporządzony na papierze milimetrowym przez Zbigniewa Rybczyńskiego przed przystąpieniem do realizacji oskarowego *Tanga* (1981). Diagram ten został kilkanaście lat później zamieszczony w poświęconej temu światowej sławy artyście monografii książkowej⁸².

Inny niezmiernie pouczający przypadek nagrodzonej Oscarem kreacji w dziedzinie filmu animowanego stanowi znakomicie opracowany przez autorkę filmu Suzie Templeton i autorkę projektów plastycznych Jane Morton scenariusz i scenorys do *Piotrusia i wilka* (2006). Całość liczy 25 stron. Tekst scenariusza biegnie autonomicznie, ale od sceny piątej pojawia się timing muzyki Sergiusza Prokofiewa, zakomponowany i rozpisany obraz po obrazie, ujęciu po ujęciu od 2'09" aż do 23'21", gdy muzyka cichnie i dobiega końca.

Codzienna praktyka scenariuszowa w dziedzinie animacji, z jaką mamy dzisiaj do czynienia w naszej kinematografii, niestety, odbiega daleko swym poziomem od tego, co reprezentują scenariusze filmów animowanych powstające w profesjonalnej produkcji tego typu na świecie. W tym właśnie między innymi należy upatrywać źródeł regresu – niegdyś znakomitej – rodzimej animacji. Absolutna większość krajowych (pseudo)scenariuszy w tej dziedzinie twórczości nie wychodzi poza wstępny zarys i pierwszą wersję czegoś, co dopiero wszechstronnie opracowane mogłoby stać się pełnowartościowym scenariuszem użytecznym w animacji. Dotyczy to zarówno utworów dla dorosłych, jak i adresowanych do młodego widza.

⁸² Diagram rytmiczny choreografii ekranowej osobiście sporządzony przez twórcę *Tanga* stanowi załącznik do książki zbiorowej pt. *Zbigniew Rybczyński. Po dróżnik do krainy niemożliwości*. Red. Zbigniew Benedyktowicz. Współpraca redakcyjna Teresa Rutkowska, Ryszard Ciarka. Warszawa 1993.

Scenariusz filmu dla młodego widza

Uważam za głęboko uzasadniony i trafny pogląd, w myśl którego dla młodego widza należy pisać jak dla dorosłego, tylko jeszcze lepiej. W przekonaniu tym jest wiele racji: nie tylko artystycznych, ale również – a może nawet przede wszystkim – socjokulturowych. Uwaga ta dotyczy nie tylko producentów i realizatorów, ale w pierwszej kolejności również scenarzystów filmów dla młodego widza. Genialna publiczność nie bierze się znikąd. Trzeba ją najpierw powołać do istnienia, tchnąć w nią kinowe życie, stworzyć, wychować i za młodu wykształcić. Kino dziecięce i młodzieżowe to bardzo trudna i wymagająca dziedzina scenariopisarstwa. Jej oryginalność ma doniosłe, większe niż się na ogół sądzi, znaczenie.

Kino, które nie buduje i nie rozwija na co dzień wyobraźni młodej widowni, prędzej czy później znajdzie się w pułapce cudzych wzorców, które ta widownia sobie przyswoiła, czerpiąc je skądinąd. Warto tę strategiczną kwestię gruntownie przemyśleć, odnosząc ją do własnej praktyki: zarówno twórczej, jak i produkcyjnej. Produkcja własnych wartościowych filmów dla młodych to przyszłość każdej kinematografii. Należy o tym nieustannie pamiętać i – wzorem przezornych Skandynawów – konsekwentnie inwestować w jej przemyślany perspektywiczny rozwój.

Chwila wspomnień. Byliśmy kiedyś na tym polu potęgą liczącą się w Europie i na świecie. Niektóre z naszych filmów dla dzieci i młodzieży wyprodukowanych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oglądało od kilku do kilkunastu milionów widzów. Wielokrotnie zdobywały też najwyższe laury festiwalowe, między innymi w Cannes i Wenecji. Dzisiaj całkowicie oddaliśmy nasze własne terytorium i rynek innym. Rodzima twórczość filmowa adresowana dla dzieci i młodzieży przedstawia się mizernie i ma charakter efemeryczny, ledwie okazjonalny. Nic zatem dziwnego, że chłonny wielomilionowy rynek kinowy młodego widza w Polsce od lat zalewa importowana tandeta.

Spróbujmy porozmawiać poważnie o naszych własnych możliwościach i potencjale twórczym w tej dziedzinie. Otóż gdyby zało-

żyć, że na scenariusze oryginalne napisane na odpowiednim poziomie przyjdzie jeszcze czas, warto może zacząć od adaptacji. A literaturę dla dzieci i młodzieży mieliśmy – i nadal mamy – całkiem niezłą. Z punktu widzenia interesów kinematografii i współczesnego rozwoju kultury filmowej, na początek przydałby się rozpisany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej konkurs scenariuszowy na najlepszą adaptację: w dwóch, a może nawet czterech kategoriach adresata: widzowie najmłodszy, dzieci starsze, małaolatki mieszczące się wiekowo w przedziale 12–14 i młodzież.

Nie ma, oczywiście, żadnej gwarancji, że w wyniku takiego konkursu powstanie choć jeden wybitny scenariusz filmu dla młodego widza. Konkursowa rywalizacja powinna jednak pobudzić zainteresowanie autorów tą dziedziną scenariopisarstwa i sprawić, że na rodzimym rynku scenariuszy filmów dziecięcych i młodzieżowych pojawi się pewna liczba wartych uwagi, atrakcyjnych propozycji. Trzeba cierpliwie czekać. Nie wolno produkować byle czego.

Dzisiaj mamy w tej sferze produkcji filmowej zdecydowany regres. Aby go przełamać, warto zacząć umiejętnie inwestować w tę specyficzną dziedzinę twórczości z myślą o edukacji przyszłej widowni. Wobec braku wartościowych oryginalnych scenariuszy, niezłym wyjściem wydaje się adaptowanie. Adaptacje literatury (z komiksami i gramami komputerowymi włącznie) nie rozwiążą jednak wszystkiego, co najwyżej przyczynią się do wzrostu zainteresowania filmami dla młodego widza w różnych grupach wiekowych.

Podkreślam: wszystko zaczyna się od atrakcyjnego i nieszablonowego – umiejętnie skrojonego na odpowiednią miarę – scenariusza. Współczesne polskie kino dla dzieci i młodzieży nie skupia na sobie uwagi, bo ma niewiele do zaoferowania. Nieliczne, od czasu do czasu powstające produkcje przechodzą bez echa. Słabość oferowanych scenariuszy skutkuje kiepskim efektem ekranowym. Projekt i jego realizacja z reguły trącą niedostatkami podstawowego warsztatu, nie mówiąc o braku inwencji. Ta odmiana twórczości filmowej wcale nie musi być poletkiem żenującej bylejakości i chałtury, a środki finansowe, które się na nią przeznaczają, można wykorzystać w sposób nieporównanie bardziej efektywny niż dotąd.

Panuje obiegowy pogląd, że twórczość adresowana do młodego widza nie zasługuje na miano sztuki, ponieważ z natury swojej („ad usum delphini”) musi spełniać określone zadania i serwituty dydaktyczne. Przekonanie całkowicie błędne. Umiejętnie zaprojektowana

w filmie funkcja dydaktyczna bynajmniej nie zabija sztuki. Obejrzyjcie choćby mistrzowskie krótkometrażówki Alberta Lamorisse'a: *Biała grzywa* i *Czerwony balonik*. Albo *Proszę słonia* Witolda Giersza. Albo *Nie będę cię kochać* Janusza Nasfetera, albo pamiętne seriale telewizyjne sprzed lat w rodzaju: *Wojny domowej* Jerzego Gruzy (scenariusz Marii Zientarowej), *Do przerwy 0:1*, *Stawiam na Tolka Banana* i *Podróży za jeden uśmiech* Stanisława Jędryki (wszystkie według prozy Adama Bahdaja) czy *Cudownych lat* (na podstawie kapitalnego scenariusza Carol Black i Neala Marlensa).

Owszem, przesłanie dydaktyczne określające głębszy sens przekazu stanowi charakterystyczną cechę tych filmów – i to we wszystkich kategoriach wiekowych: od kilkuletnich dzieci do dorastającej młodzieży. Nie jest ono jednak ani okazjonalnym atrybutem, ani fakultatywnie występującym dodatkiem, lecz okazuje się integralnym aspektem twórczości w tej dziedzinie kinematografii. Aspektem koniecznym i niezbywalnym, połączonym na różne – nieraz bardzo przemyślnie – sposoby z szeroko pojętą funkcją estetyczną danego utworu.

Dydaktyka – nieodłączna od tej odmiany twórczości filmowej – nie stanowi całkowitego zaprzeczenia sztuki. Nie jest dla niej alternatywą ani przeciwieństwem. Wystarczy przyrzeć się klasyce. Celowo mieszam tutaj z sobą kilka różnych kategorii wiekowych. Ogromna liczba wierszy, powieści, a także wspaniałych filmów (przykładowo: *Brdąc*, *Gunga Din*, *Bambi*, wspomniane przed chwilą *Biała grzywa* i *Czerwony balonik*, *Czarny Piotruś*, *Miłość blondynki*, *Hugo i Józefina*, *Romeo i Julia*, *Kes*, *Chłopcy z Placu Broni*, *Nie będę cię kochać*, *Kropka, kropka przecinek*, *Biały Bim*, *czarne ucho*, *Jeremy*, *Duch roju*, *Cudze listy*, *Tajemniczy ogród*, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów*, *Kola*, *Oliver Twist*, *Nowy kolega*, *Prochy Anieli*, *Magiczne drzewo* i in.) przekonuje, iż możliwe jest wartościowe społecznie połączenie obu funkcji: artystycznej i dydaktycznej – z wszechstronną korzyścią dla adresata.

Nie widzę powodu, dla którego rola wychowawcza kina miałyby być czymś sztucznie dodanym i obcym, co z natury rzeczy wyklucza się całkowicie ze sztuką. Aby efektywnie doprowadzić do takiego połączenia, niezbędny jest kunszt rozumiejącego swoje zadanie scenarzysty. Za każdym razem wchodzi tu w grę zamierzony przez twórców efekt artystyczny i jednocześnie wymiar wychowawczy (czytaj: społeczny) danego filmu. Co ciekawe, ilekroć zdarza się taki

szczęśliwy przypadek, zainteresowanie nim rozciąga się daleko poza krąg młodocianych adresatów, obejmując swym zasięgiem także dorosłą część widowni.

Odbudowa rodzimej produkcji filmowej dla młodego widza stanowi obecnie jedno z najpilniejszych zadań naszej kinematografii. Warunki ekonomiczne dla niej potencjalnie istnieją. Chronicznie brakuje natomiast dobrze pomyślanych wartościowych scenariuszy. Gdyby nie Andrzej Maleszka, można by wręcz twierdzić, że obecnie nikt w naszym kraju na co dzień nie poświęca się w ogóle tego rodzaju bardzo potrzebnej społecznie twórczości. I, co istotne, nie wiąże z nią własnych „dorosłych” artystycznych ambicji. Nasuwa się przewrotna myśl, iż do pisania dla dzieci i młodzieży trzeba po prostu dorosnąć.

Na razie trzymamy się w naszych rozważaniach tylko rynku krajowego. Nic jednak – poza obecnym, z reguły żenująco słabym poziomem naszych filmów adresowanych do młodego widza – nie stoi na przeszkodzie, by w przyszłości uczynić je hitem eksportowym i utrzymaną na najwyższym poziomie polską produkcją filmową dla dzieci oraz młodzieży podbić rynki zagraniczne. Tak czy inaczej, wszystko zaczyna się od nośnego scenariusza. A takich scenariuszy w obecnej chwili nie mamy. To, co od czasu do czasu powstaje i, niestety, trafia do produkcji, w żadnym razie nie tworzy wartości dodanej – ani pod względem artystycznym, ani społecznym.

Wróćmy jeszcze na chwilę do kwestii kategorii wiekowych. Każda z nich ma swoją specyfikę, żadna jednak nie powinna być traktowana jako strefa zamknięta. Nie sam wiek adresata jest tu kluczem do sukcesu, lecz sposób traktowania widza przez autora scenariusza. Znaczy to, iż dany scenariusz i film są wprawdzie przeznaczone dla widowni mieszczącej się w określonej grupie wiekowej, lecz bynajmniej nie prowadzi do usprawiedliwienia efektu juvenilizacji lub, co gorsza, infantylizacji przekazu.

Dochodzi do tego specyficzny wariant filmu kinowego i telewizyjnego, w którym także odnosiliśmy niegdyś sukcesy, a mianowicie kino rodzinne (oglądane do dzisiaj seriale: *Wojna domowa*, *Do przegranej o 1*, *Podróż za jeden uśmiech*, *Siedem życzeń*, *Rodzina Leśniewskich* itp.). Rozumiejący własną rolę scenarzysta i reżyser traktują swojego adresata poważnie i „dorośle”, nie dokonując sztucznego dostosowania zawartości i unikając ograniczenia projektowanej przez siebie formy do z góry powziętych stereotypowych wyobrażeń, które infantyлизują utwór. Pogodzenie obu aspektów tych ocze-

kiwań jest ciągle możliwe, wymaga jednak od autora specyficznego socjologicznego słuchu i filmowej empatii.

Format, gatunek i młody wiekiem adresat nie muszą prowadzić do spętania wyobraźni ani do obniżenia progu dojrzałości (resp. infantylizacji) przekazu. Nie wykluczają też w nim, o czym była już mowa, udziału czynnika filmowego arcyzmu. Bogactwo możliwości czekających na odkrycie w tej odmianie twórczości jest wielkie. Każda z wymienionych grup adresatów, do których kierowana jest tego typu produkcja, ma własne upodobania, lubi i ceni co innego. Minął czas „filmu dla wszystkich” („dla dzieci od lat dwóch do stu”) i nie wiadomo, czy formuła ta i moda na nią kiedykolwiek powróci. W chwili obecnej mamy wiele różnych widowni, a to oznacza, że oferta scenariuszowa także musi być odpowiednio zróżnicowana.



Lektura scenariuszy

Wiele osób zajmuje się problematyką pisania scenariusza filmowego, mało kto natomiast zastanawia się nad teorią i praktyką jego czytania.

Produkcja scenariuszy filmowych w Polsce stale rośnie, jednak ilość nie przechodzi w jakość. W tej sytuacji cenna staje się umiejętność wnikliwego czytania i wyławiania z tego zalewu – najczęściej miernych, miałych i niewydarzonych tekstów – rzeczy wartościowych. A takie umiejętnie napisane, wartościowe scenariusze na szczęście wciąż się zdarzają, choć nie zawsze trafiają na właściwego producenta i reżysera. Twierdzą, że wprawdzie mamy nadmiar dorosłych scenarzystów, ale zdecydowanie brakuje u nas wytrawnych lektorów z wyobraźnią i intuicją, którzy potrafiliby wyłowić z tej masy tekstów scenariusze dobre, czytaj: nadające się do realizacji i bezpiecznie zasługujące na sfilmowanie.

Jak czytać scenariusz filmowy?

Dobre pytanie. Odpowiedź na nie zależy od tego: kto czyta? jak uważnie? co z tekstu wychwytuje? dla kogo czyta? i z jaką intencją? Lektura scenariusza – należy sobie ten fakt możliwie jasno uświadomić – jest bowiem tak czy inaczej utylitarna i „interesowna”. Trudno, żeby było inaczej, skoro mówimy o jednym z użytkowych gatunków pisarstwa, którego celem, podstawowym zadaniem i ostatecznym spełnieniem jest urzeczywistnić się i przemienić w film – czyli zostać zekranizowanym.

Hipotetyczną przestrzeń, jaką dany scenariusz wytwarza, zaczynają przenikać przewidywania, kalkulacje, projekty, marzenia, dążenia twórcze i ambicje wielu ludzi. I pod tym właśnie kątem z reguły bywa on „interesownie” czytany.

Mając na uwadze profesjonalne czytanie scenariuszy, należy pamiętać o puli kryteriów, które przesądzają o ich akceptacji skutkującej dalszym zainteresowaniem producenta, reżysera, aktora czy dystrybutora. Aby mogło to nastąpić, konieczna jest najpierw owa wstępna akceptacja ze strony lektora scenariuszowego, który nie-

strudzenie działa i wyszukuje, pracując na rzecz wymienionych. Proces czytania, o którym mowa, nie polega na przyjemności roz-
czytywania się, bo też żaden scenariusz (z wyjątkiem noweli filmo-
wej) nie pretenduje do bycia ani urzekającą beletrystyką, ani pełno-
prawnym tekstem literackim.

Wydaje się, że po takim dictum jesteśmy nieuchronnie i nieod-
wołalnie skazani na arbitralnie wypowiedane opinie i wieczystą migo-
tliwość co rusz zmieniających się kryteriów oceny scenariusza. Para-
frazując znawcę kręgów piekielnych: „porzućcie wszelką nadzieję” wy,
którzy w to wchodzicie... Tak jednak nie jest, a w każdym razie nie
musi wcale być. Istnieją bowiem w tej materii – sprawdzone niezli-
czoną ilość razy w praktyce lektorskiej – wyznaczniki. Podobnie jak
istnieją kluczowe elementy, bez obecności i udziału których żaden
projekt scenariuszowy nie ma większych szans na realizację. Oto nie-
które – względnie stałe i mogące dzięki temu uchodzić za uniwersal-
ne – kryteria, jakimi kierują się zazwyczaj lektorzy scenariuszy, doko-
nując ich oceny i wybierając spośród mnogości projektów rzeczy
najlepsze:

- **profesjonalizm opracowania scenariusza,**
- **atrakcyjność dla widza,**
- **walory komercyjne,**
- **nośny temat,**
- **inwencja potraktowania,**
- **oryginalność ujęcia,**
- **mocny konflikt,**
- **emocjonująca intryga,**
- **zwartość opowieści,**
- **spójność konstrukcji,**
- **umiejętność budowania scen,**
- **wybór określonego punktu widzenia,**
- **wyrazista linia narracji,**
- **relacje między postaciami,**
- **logika rozwoju historii,**
- **dynamika zdarzeń,**
- **rytm narracji,**
- **napięcie dramatyczne,**
- **suspens,**

- **nieprzewidywalność ekranowych zdarzeń,**
- **płynność strumienia opowieści,**
- **zwroty akcji,**
- **zasada działania kreuje postać,**
- **głębia rysunku bohatera,**
- **wewnętrzna przemiana jego i innych postaci,**
- **umiejętnie napisane dialogi,**
- **przemyślana kompozycja,**
- **proporcje całości,**
- **odpowiednie wyważenie elementów,**
- **mityczny archetyp opowieści,**
- **przesłanie utworu.**

Te i tym podobne kody i klucze lektury wyznaczają zakres profesjonalnych kompetencji i stale doskonalonych umiejętności czytania scenariuszy przez wnikliwego, doświadczonego lektora: wszystko jedno, czy pracuje on w Hollywood, Paryżu, Londynie, Berlinie czy może w Warszawie. To także swoisty alfabet atrakcyjności każdego projektu scenariuszowego. Obojętne w tym momencie, czy mamy na uwadze film fabularny, dokumentalny, telewizyjny, animowany, adresowany do młodego widza, produkcję wielkobudżetową, offową etc. Nieznajomość tego alfabetu lub jego pominięcie skutkuje w ocenie niefachowego pseudoeksperta mylną, niejednokrotnie bardzo krzywdzącą, oceną scenariusza, który został przez niego przeczytany, ale nie został właściwie odczytany.

Nie wszystkie z wymienionych kryteriów współtworzących aksjologię scenariusza filmowego są za każdym razem brane pod uwagę. Wiele zależy od rodzaju i gatunku danego filmu. W kinie akcji – zarówno klasycznym, jak i współczesnym – zasada „action is character”, a wraz z nią dynamika ekranowych zdarzeń bywa bez porównania ważniejsza niż głębia rysunku bohatera i wewnętrzna przemiana postaci. Z kolei w kameralnym dramacie psychologicznym rzecz przedstawia się całkiem odmiennie: z jednym istotnym zastrzeżeniem, że i tutaj akcja buduje postaci ekranowych bohaterów, tyle że w swoisty sposób. Nie zmienia to faktu, że tak czy inaczej pakiet wyliczonych powyżej kryteriów jest stale obecny w procesie oceniania scenariusza pod kątem jego ekranizacji, choćby nawet część z nich dawała o sobie znać jedynie pośrednio: na zasadzie „minus-obecności”.

Lektor scenariuszowy

Dawno temu amerykańscy producenci zorientowali się, że potrzebny i wręcz niezbędny jest w studiu filmowym ktoś, kto zawodowo i systematycznie trudni się na co dzień wyszukiwaniem wartościowych scenariuszy. Tak wyodrębnił się zawód doradcy i lektora scenariuszowego, który z dala od rozgłosu, pracując anonimowo na zapleczu kinematografii, poddaje uważnej lekturze nadsyłane teksty. Dzisiaj każda wytwórnia z prawdziwego zdarzenia i każda dobrze zorganizowana kinematografia zatrudnia profesjonalnie przygotowane osoby, które się tym zajmują, dokonując niezmiernie pożytecznej eliminacji wytworów pozbawionych wartości i wyszukując to, co może się nadawać do realizacji.

W kinematografii polskiej, począwszy od połowy lat pięćdziesiątych, jego rodzimym odpowiednikiem stał się kierownik literacki zespołu filmowego. Wprawdzie był on kimś więcej niż tylko szeregowym lektorem scenariuszy, lecz jego inicjująca i inspirująca rola nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Istnieją trzy podstawowe funkcje, które spełnia w swej pracy lektor scenariuszowy:

- 1) odrzucanie scenariuszy pozbawionych wartości;
- 2) wyławianie propozycji wartościowych z punktu widzenia polityki studia oraz rozwoju twórczości filmowej;
- 3) kierowanie dobrych scenariuszy do właściwych podmiotów z myślą o ich dalszym opracowaniu i wszechstronnym przygotowaniu do produkcji i ekranizacji.

Nietrudno zauważyć, iż trzy wymienione wyżej funkcje występują w codziennej praktyce lektorskiej nie z osobna, lecz w ścisłym powiązaniu. Można powiedzieć, iż jedna nie istnieje bez drugiej. Ich ogromna pożyteczność nie podlega żadnej dyskusji, na co argumentem są dziesiątki wybitnych polskich filmów, które niegdyś były zaledwie projektem na papierze, by stać się w końcu dziełami na ekranie. Zasadnicza trudność polega na zrozumieniu specyfiki roli pełnionej przez lektora i głębszego sensu jego pracy.

Był czas (mowa o okresie stalinowskim), kiedy w warunkach rozdętej do monstrualnych rozmiarów bezdusznej biurokracji kinematograficznej (kuriozalne przypadki niesławnego CUK-u, czyli Centralnego Urzędu Kinematografii oraz działającego przez wiele lat KOS-u, czyli Komisji Oceny Scenariuszy) lektorzy scenariuszowi

zamieniali się w etatowych hamulcowych, stojących na drodze wszelkich co ambitniejszych – acz z reguły nie takich jak trzeba, bo nieprawomyślnych ideologicznie – projektów⁸³. Reakcją na tamte, fatalne w skutkach, praktyki postępowania ze scenarzystą i scenariuszem było powołanie do życia jednoosobowej funkcji kierownika literackiego zespołu, o której powiemy za chwilę.

Nikt raczej nie wątpi, że lektor scenariuszowy jest jednym z wielu zawodów filmowych. Pozostaje nim jednak na dość specyficznych zasadach, innych niż w przypadku scenarzysty, producenta, reżysera, operatora czy scenografa. Ludzie, którzy się temu móżolnemu i niełatwemu zajęciu poświęcają, sami przeważnie nie tworzą filmów. A jednak to dzięki ich wyobraźni i intuicji powstało i nadal powstaje wiele znakomitych dzieł, które niegdyś były niczym więcej, jak jedną z setek propozycji scenariuszowych.

Jak już wspomnieliśmy, począwszy od połowy lat pięćdziesiątych w polskiej kulturze produkcji filmowej wytworzył się unikatowy fenomen funkcji kierownika literackiego zespołu⁸⁴. W specyficznych warunkach opartego na zespołach twórczych systemu produkcji filmowej w PRL, kierownik literacki pełnił niezmiernie ważną rolę promotora wartościowych projektów scenariuszowych. Tak pracowali dla powojennej kinematografii między innymi: Anatol Stern, Stanisław Dygat, Tadeusz Konwicki, Jerzy Andrzejewski, Witold Zalewski, Stanisław Grochowiak, Ernest Bryll, Konstanty Puzyna, Juliusz Burski i, last but not least, Bolesław Michałek. W obecnej strukturze produkcji i twórczości filmowej w Polsce zajęcie kierownika literackiego studia niemal przestało istnieć. Wielka szkoda, bowiem systemowe zalety i ewidentne korzyści z istnienia tej funkcji jednoznacznie przemawiają za tym, by ją z pożytkiem dla kinematografii przywrócić.

⁸³ Własne niekończące się perypetie scenarzysty w zderzeniu z bezduszną machiną Centralnego Urzędu Kinematografii w latach stalinowskich opisał Leopold Tyrmand w *Dzienniku 1954*. Warszawa 2011, passim. Kierowane przez Dorę Gromb Biuro Scenariuszowe (od roku 1954 noszące nazwę Filmowego Biura Scenariuszowego) CUK zamawiało i opracowywało scenariusze. Ciało kolegialne o nazwie Komisja Ocen Scenariuszy z kolei pełniło funkcję komórki opiniująco-decyzyjnej na prawach głosu doradczego. Skład komisji powoływał imiennie prezes Centralnego Urzędu Kinematografii. Należy pamiętać, że ostateczna decyzja o skierowaniu scenariusza do realizacji, opiniowana przez czynniki partyjne, zapadała na wyższych szczeblach drabiny urzędniczej, należąc do Dyrekcji Generalnej.

⁸⁴ Szerzej na ten temat Marek Hendrykowski: *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*. „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”. Special Issue: Cinema and City Life. Eds. Małgorzata Hendrykowska, Anna Śliwińska. Vol. XII, Number 21, 2013.

Bez uprzedzeń

Wiele osób w Polsce, mam na myśli znaczną liczbę aktualnych ekspertów pracujących dla potrzeb kinematografii, czyta dzisiaj i ocenia scenariusze. Są wśród nich między innymi: reżyserzy, scenarzyści, autorzy zdjęć, agenci filmowi, producenci i kierownicy produkcji, literaci, urzędnicy kinematografii, filmoznawcy, krytycy filmowi, szefowie zespołów filmowych, dziennikarze, ludzie mediów. Nie znaczy to, iż mamy nadmiar znawców przedmiotu. Zdarzało się niejednokrotnie, że przez sito eliminacji mimo wszystko przedostawała się scenariuszowa prowizorka w postaci rzeczy ewidentnie słabych, albo – co równie złe – wartościowy scenariusz spotykał się ze schematyczną lekturą, co w konsekwencji skutkowało mylną decyzją o jego odrzuceniu.

Prawidłowość ta działa również w drugą stronę: zdarza się, że rutynowy i wtórny scenariusz zyskuje nader pozytywne oceny tylko dlatego, że przypomina i ewokuje czytającemu swoim kształtem jakiś znakomity film, co skutkuje niezasłużonym podciągnięciem jego urojonej domniemanej wartości do poziomu, który kieruje projekt do realizacji. Nie wartość samego scenariusza wówczas przemawia, lecz luźne skojarzenia i wishful thinking czytającego. W momencie zaawansowania do produkcji czar asocjacji wywołanych u lektora przestaje działać, a do drzwi puka szara rzeczywistość chybionego, niewydarzonego, pozbawionego głębszej wartości, krótko mówiąc złego, scenariusza.

Lektura i ocena ekspercka ma charakter złożony. Z jednej strony, musi być działaniem otwartym na nowość, z drugiej – aktem krytycznym. Opiniodawcy nie wolno przemilczać słabości i wieloznaczności ocenianego produktu. Nie wolno mu również bezkrytycznie poddawać się ułudzie powierzchownej imitacji, jaką bardzo często stanowi współczesny scenariusz udający tylko coś, czym nie jest. Nade wszystko jednak lektor zobowiązany jest do przenikliwego spojrzenia na zalety i wady ocenianego projektu. Źle, jeśli ulega pozorom jego rzekomej głębi. Drugie źle, gdy zdarza mu się przeoczyć innowacyjny charakter propozycji, którą ocenia, tylko dlatego, że wydaje mu się ona zupełnie odmienna od wymyślonych standardów, niepokojąco „dziwna” i „niezrozumiała”.

Dzieje się tak w codziennej praktyce częściej, niż sądzimy. Czytać każdy może... Ignorant bez profesjonalnego przygotowania czyta – i co gorsza opiniuje – scenariusz w sposób powierzchowny: za

pomocą lekturowych klisz i matryc. Za protezę służy mu zazwyczaj temat i fabuła. Nic dziwnego, że jego płytka ocena pomija to, co w nim oryginalne, sama także stając się matrycą obiegowej opinii. W świetle takiego działania osoba oceniająca wartościowy scenariusz filmowy wedle własnych nieprofesjonalnych kryteriów nie różni się niczym od inżyniera Mamonia, któremu – jak wszyscy pamiętamy – podobały się tylko te piosenki, które już raz słyszał. Nie byłoby w tym niczego szkodliwego, gdyby nie krzywdzący werdykt, jakim kończy się podobne (niedo)czytanie dyletanta uzurpującego sobie rolę „eksperta”.

Czy można czytać scenariusz filmowy, wystrzegając się apriorycznych sądów i uprzedzeń? Nie tylko można, ale należy.

Pouczająca jest lektura uzasadnień opinii eksperckich na temat danego scenariusza. Zarówno tych scenariuszy, które przypadły z woli komisji oceniającej, jak i tych, które zostały w końcu zekranizowane. Ileż tam pochopnych konstatacji, płytkich odczytań, lekturowych szablonów i matryc, a także wzmianek sugerujących coś, czego w scenariuszu po prostu nie ma i nie było! Ewidentnym skutkiem takiego pobieżnego, nieumiejętnego, schematycznego czytania staje się pozbawiona trafności opinia w kwestiach takich, jak mylnie odczytana charakterystyka gatunku filmu, opaczna definicja jego tematu i problematyki, niezdolność wyłowienia podtekstu, „prasowanie” wymowy całości, upraszczanie jej wieloznacznego sensu, który poczytuje się za wadę scenariusza etc.

Dochodzi do tego dyskusyjna kwestia tak zwanego formatu projektu scenariuszowego. Zaznaczmy dla porządku, iż zabieg formatowania dotyczy wyłącznie projektów filmów fabularnych. W systemie zaawansowanej produkcji filmowej – tam wszędzie na świecie, gdzie upowszechniła się nowoczesna praktyka profesjonalnego pisania i czytania scenariuszy – format scenariuszowy przyjął się, stając się formą powszechnie obowiązującą. Opinie na jego temat są jednak podzielone. Zwolennicy uważają formatowanie scenariusza filmowego za przejaw wysoko rozwiniętego profesjonalizmu. Przeciwnicy natomiast twierdzą, że standardowy, wielorako sprofilowany kształt tak opracowanych tekstów dławi i zabija autorską inwencję.

Zgoda – powiadają – że bywa on poprawny, ale poprawność w sztuce generalnie nie jest najważniejsza. W scenariuszowym formacie pierwsze skrzypce gra retoryka scenariusza jako gatunku. Wiele z tego, co było w nim oryginalne przed sformatowaniem, mimowolnie zamienia się w bezduszny schemat. W argumentacji tej

daje znać jeszcze coś, co zasługuje na uwagę i głębsze przemyślenie. Sformatowany scenariusz pociąga za sobą sformatowaną lekturę, w wyniku której ograniczona zostaje, bądź całkiem przepada, rzecz w danym projekcie najważniejsza: oryginalna wyobraźnia autora.

Powiedzmy sobie jasno: projekt scenariuszowy, profesjonalnie sformatowany, nie staje się przez to dziełem ani na jotę lepszym. Oczywiście, scenariusz właściwy jako owoc niezliczonych dojrzań i przekształceń winien być utworem optymalnie precyzyjnym i adekwatnym w odniesieniu do zestawu podanych wyżej kryteriów i wymogów. Nie znaczy to jednak wcale, że jedyną drogą do osiągnięcia owej precyzji i przejrzystości projektu pozostaje zabieg jego sformatowania. Format jest matrycą.

Formatowanie bywa niewątpliwie użyteczne w tym sensie, iż ułatwia (usprawnia) lekturę scenariusza, lecz jednocześnie staje się działaniem poniekąd przeciwnym. Ogromnie traci na nim zwłaszcza oryginalność projektu, jego wyraz, swoisty kształt oraz indywidualna inwencja, której zawsze i z konieczności „niedoskonałym odbiciem” (jak trafnie nazywa ów syndrom w swej książce Maciej Karpiński⁸⁵) jest dany projekt scenariuszowy.

Owszem, obiegowo dzisiaj przyjęty standard sformatowania „dobrze wygląda” i bywa wygodny, jednak pisząc własny oryginalny scenariusz, należy zadbać o konieczne dla jego życia pole dla wyobraźni i przestrzeń twórczej wolności. Nie wolno wpadać w niewolę powszechnie obowiązującego wzorca. William Goldman już trzy dekady temu upominał się w swej refleksji nad formą i formatem scenariusza o prawo do zachowania własnego stylu, do bycia w zgodzie z sobą jako autorem kreującym dany projekt, a nawet do sugerowania konkretnych rozwiązań (punkty widzenia, ruchy kamery etc.), choćby sugestie takie miały zirytować reżysera⁸⁶.

Scenariusze lektury

Profesjonalna lektura scenariusza zakłada istnienie wielu różnych aspektów odczytania. Wszystkie sprowadzają się jednak do wspólnego mianownika: kompetencji czytającego połączonej z wy-

⁸⁵ Maciej Karpiński: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa 2006.

⁸⁶ William Goldman: *The Screewriter*. W: *The Movie Business Book*. Ed. by Jason E. Squire. Englewood Cliffs, New Jersey 1983, s. 56.

obraźnią. Związek pomiędzy kompetencją a wyobraźnią jest w tym zawodzie warunkiem sine qua non. Ma on przy tym charakter komplementarny: w praktyce okazuje się on czymś nieodzownym, w przypadku dobrego lektora odgrywając podstawową rolę. Jedno i drugie – naznaczone daną osobowością i zjednoczone w twórczym połączeniu – stanowi nieodzowny aspekt trafności lektorskich rozstrzygnięć, wyborów i decyzji. Sama kompetencja warsztatowa nie wystarczy. Podobnie jak sama wyobraźnia, zasobna w intuicję, ale nieoparta gruntowną wiedzą i zawodowym wtajemniczeniem.

Istnieje pewna liczba wariantów i modeli czytania scenariusza filmowego, które otrzymały tutaj umowną nazwę scenariuszy lektury. Podstawę każdego z nich wyznacza funkcja lektury determinowana przez zamierzony jej cel. Do podstawowego indeksu wariantów lektury scenariusza należą następujące:

- 1) **aspekt producencki;**
- 2) **aspekt reżyserski;**
- 3) **aspekt dystrybutorski;**
- 4) **aspekt artystyczny.**

Nasuwa się pytanie, który z nich dominuje? I kolejne: czy wzajemnie się wykluczają, czy też dają się uzgodnić? Ideałem – wszystko wskazuje na to, że nieosiągalnym w zderzeniu z siłą ciężenia rzeczywistości – byłoby zestrojenie wszystkich wymienionych aspektów w jedną całość. W praktyce wszakże bywa inaczej: jeden z modeli zazwyczaj bierze górę nad pozostałymi. Wbrew obiegowemu przekonaniu żaden z nich nie jest ani lepszy, ani gorszy od pozostałych. We wszystkich jednak – i to je z sobą łączy – daje o sobie znać wirtualny adresat utworu.

Na wirtualnym adresacie scenariusza i filmu rzecz się jednakowoż nie kończy. Każdy z wymienionych wyżej aspektów odsłania też wirtualny wizerunek „wyspecjalizowanego” reprezentanta danego sposobu lektury (producenta, producenta wykonawczego, reżysera, drugiego reżysera, wytwórni filmowej, dystrybutora, zespołu twórczego, w szczególnych przypadkach ponadto script doctora, ale także kierownika produkcji, autora zdjęć, aktora, scenografa, agenta i in.) jako potencjalnego uczestnika produkcji bądź nadawcy przekazu.

Zjawisko szczególnie intrygujące podczas analizy sposobów czytania scenariusza filmowego stanowi współwystępowanie i interferencja poszczególnych odczytań i wariantów lektury.

Bywa, że warianty te w praktyce lekturowej nakładają się na siebie i przenikają. Chodzi tu o coś więcej niż tylko o to, że scenariusz czyta wiele różnych osób. Przez indywidualną lekturę każdej z nich przebija bowiem nieodzowny proces uzgadniania rozmaitych oczekiwań i swoiście sprofilowanych interesów poszczególnych podmiotów (wiemy, iż najczęściej bywają one z sobą sprzeczne). Proces uzgadniania polega na wieloetapowym dążeniu do wypracowania konsensusu: optymalnie korzystnego dla danego dzieła i zarazem możliwego do przyjęcia dla wszystkich.

W przypadku scenariusza filmowego pole napięć lektury skupia w sobie potencjalny udział bardzo różnych, niekiedy sprzecznych, dążeń i oczekiwań osób czytających. Każdy z podmiotów decyzyjnych czyta i ocenia scenariusz pod swoim kątem. Owa interferencja – połączona z porozumieniem i nieodzownym przy tego rodzaju różnicy stanowisk i punktów widzenia wieloosobowym kompromisem, który stopniowo się wytwarza, przesądza ostatecznie o realizacji projektu bądź jego odłożeniu ad acta. Wypracowanie takiego kompromisu już na etapie tworzenia scenariusza stanowi niedostrzegany zazwyczaj aspekt zespołowego charakteru produkcji i twórczości filmowej. Im bardziej profesjonalnie, sprawnie i konkurencyjnie działa na rzecz danej kinematografii rynek scenariuszowy, tym bardziej są potrzebni wytrawni lektorzy i ważniejsza jest rola, jaka im przypada.

* * *

Spróbujmy krótko podsumować niniejsze rozważania oraz wyciągnąć z nich szersze wnioski zmierzające – w oparciu o uogólnioną teorię praktyki – do zaprojektowania optymalnego modelu organizacji kinematografii.

Scenariopisarstwo – podobnie jak inne zawody filmowe – jest zajęciem konkurencyjnym. Z tego względu wielomiesięczne wysiłki autora scenariusza muszą się przełożyć na znakomity rezultat. Inaczej grozi mu zabójcza dla każdej formy sztuki bezbarwność, nijakość i przeciętność. Kiepski, źle pomyślany scenariusz prowadzi producenta i realizatorów do klęski. Nawet jeśli film na jego podstawie zostanie w końcu nakręcony, będzie on chybiony i niewydarzony. Lepiej więc per saldo, aby taki mierny scenariusz został wcześniej odrzucony. To właśnie jest profesjonalnym obowiązkiem i zadaniem, przed którym staje ekspert/lektor/doradca scenariuszowy.

Chronicznym problemem wielu kinematografii, nie tylko naszej, są tuziny słabych, niedoszytych, niedopracowanych scenariuszy zamienionych z czasem w równie marne filmy. W profesjonalnie zorganizowanym przemyśle filmowym od lat praktykowaną metodą zmierzającą do ograniczenia liczby takich przypadków pozostaje skuteczna eliminacja złych projektów scenariuszowych, dokonywana przez przygotowane do tego doświadczone osoby, które nie obawiają się formułowania jednoznacznych opinii, w połączeniu z ich wszechstronnym profesjonalnym uzasadnieniem.

Lektor/doradca scenariuszowy jest osobą bezcenną dla prawidłowego funkcjonowania systemu produkcji i twórczości filmowej. Nie musi być ani reżyserem, ani producentem, ani czynnym scenarzystą. Trochę jak w przypadku eksperta od cięcia i szlifowania diamentów, dla zadania, jakie ma wykonać, jego wykształcenie i wyuczona profesja pozostają bez znaczenia. Liczy się specyficzna umiejętność. Ważne, aby potrafił rzecz właściwie ocenić.

Ostatni z wniosków, które zamykają ten fragment rozważań, może się wydać w pierwszej chwili zaskakujący. Otóż w dobrze pojętym interesie scenarzystki, scenarzysty bądź scenarzystów leży to, by stać się pierwszym lektorem własnego projektu. To ona/on/oni w miarę własnych umiejętności powinni wcielić się w rolę lektorów i z należnego dystansu podjąć wysiłek krytycznej lektury na długo przed puszczaniem tekstu w obieg i poddaniem go „zewnątrznej” ocenie osób trzecich. Nie od dzisiaj wiadomo, że taka krytyczna lektura własnego scenariusza jest bardzo trudna i odpowiedzialna. Korzyści z niej płynących nie sposób jednak przecenić.

Z punktu widzenia interesów samego autora dobrze jest poddać to, co powstało, wnikliwej, krytycznej lekturze. Wiele ewidentnych błędów i słabości nieźle skądinąd zapowiadającego się scenariusza wynika z niedomyślenia i braku autokrytycyzmu. Nie chodzi bynajmniej o format.

Znajomość obowiązującego formatu czyni autora scenariusza profesjonalnym scenarzystą. Skodyfikowany format scenariuszowy o powszechnie stosowanych standardowych wyznacznikach stanowi przepustkę do przemysłu filmowego. Niesformatowany – w rękę profesjonalisty powoduje natychmiast rezerwę i podejrzenie, że ma do czynienia z amatorem. Mówimy oczywiście o wymogu formatowania odnoszącym się do scenariusza właściwego, a nie noweli filmowej, szkicu scenariuszowego czy treatmentu.

Nie chodzi zatem, powtórzmy, o format scenariusza, lecz o jego przemyślaną pod każdym względem zawartość. Zwłaszcza początkujący scenarzyści mają z autokrytyczną lekturą projektu spory problem, ale i doświadczonym zdarza się czasami puścić w obieg rzecz niedopracowaną i miałą pod względem zawartości. Autor w roli wewnętrznego lektora mógłby nie tylko uczynić swój scenariusz lepszym, ale także uchronić jego dalszy los przed negatywnymi skutkami słabości i niedoróbek, których można było zawczasu uniknąć.

Cóż jednak zrobić wtedy, gdy ktoś nie potrafi ocenić własnego scenariusza? Odpowiedź na to pytanie okazuje się prosta: musi to zrobić za niego i dla niego ktoś inny. Niegdyś w polskiej kinematografii był nim kierownik literacki studia, pełniący na jego zapleczu specyficzną rolę mentora, męża zaufania, doradcy scenariuszowego. Brakuje nam dzisiaj takich wytrawnych czytelników i zaufanych osób. Podkreślmy raz jeszcze: wytrawny, znający swój fach lektor i doradca scenariuszowy jest osobą bardzo ważną, jeśli nie wręcz bezcenną dla prawidłowego funkcjonowania systemu produkcji i twórczości filmowej.

Przywrócenie stanowiska lektora/doradcy scenariuszowego, włączenie go w proces odkrywania i pozyskiwania wartościowego materiału scenariuszowego, a także nadanie odpowiedniej systemowej rangi jego pracy – stanowi jeden z koniecznych warunków optymalizacji twórczego wysiłku w dziedzinie twórczości scenariopisarskiej. Im bardziej profesjonalnie, sprawnie i konkurencyjnie działa dla potrzeb danej kinematografii dobrze zorganizowany rynek scenariuszowy, tym większa jest potrzeba zaangażowania doświadczonych lektorów i ważniejsza rola, jaka im przypada.

Atrakcyjność scenariusza

Ile jest wart scenariusz filmowy?

Na tak postawione pytanie każdy producent filmowy odpowie bez chwili wahania: scenariusz wart jest tyle, ile ktoś za niego zapłaci. Z pragmatycznego punktu widzenia będzie to odpowiedź po części prawdziwa i trafna, ale ograniczona do sfery pieniądza i generalnie niewystarczająca. Owszem, na rynku scenariuszowym, podobnie jak w całej kinematografii, mamy do czynienia z presją praw ekonomicznych: z popytem i podażą, z sytuacją, w której wartość scenariusza wyznaczana jest przez cenę jego nabycia. Wszelako żaden z motywów ekonomicznych, jakie mogą wchodzić w grę: towar, cena, transakcja, płatność, przychód, zysk, nie wyczerpuje listy właściwych sensów tego, czym naprawdę jest (i czym ma się stać) projekt scenariuszowy.

Scenariusz filmowy w rozmaitych swoich postaciach jest obiektem/wytworem/dziełem wyobraźni niosącym określoną wartość emocjonalno-intelektualną. Projekt scenariuszowy definiuje mające powstać dzieło audiowizualne. Uczestniczy wprawdzie w procesach społecznych zachodzących pod wpływem ekonomicznego uzależnienia, ale nie jest jednak tylko zwykłym towarem przeznaczonym na sprzedaż i do kupienia. Oprócz wartości handlowej ma jeszcze całą gamę innych walorów, które nie muszą się przekładać na wymierne korzyści natury finansowej. Co więcej, bywa niejednokrotnie, że pozostają z nimi w zasadniczej sprzeczności.

Zatrzymajmy się raz jeszcze nad kwestią: ile jest wart scenariusz filmowy? Wypada zgodzić się z powszechnie uznawanym za słuszne twierdzeniem, iż wartość dobrego scenariusza weryfikuje rynek filmowy. To jednak wcale nie znaczy, że jedynym wymiernym kryterium jego oceny staje się wysokość honorarium, jakie przypadło w udziale autorowi względnie autorom. Tak pojęta wartość scenariusza okazuje się kwestią wprawdzie wymierną i policzalną, ale nadal wątpliwą i względną. Nie tylko dlatego, że można go mylnie ocenić i w konsekwencji błędnie oszacować.

Chodzi tutaj o coś więcej – o to mianowicie, iż profesjonalny rynek i obieg scenariuszy filmowych zawiera w sobie mechanizmy funkcjonowania o znacznie większym stopniu złożoności. Rzecz w tym, iż kryteria wyceny wartości scenariusza dotyczą nie tylko samego utworu. Z praktyki wiadomo, że za ten sam projekt scenariuszowy inną sumę otrzyma uznany scenarzysta „z nazwiskiem”, a inną – nikomu nieznanemu debiutant. Różnica pozycji zawodowej, jaka ich dzieli, bywa wymierna.

Dodajmy, iż nie mówi ona nic o faktycznej wartości złożonego scenariusza. Producenci filmowi niezliczoną liczbę razy przepłacali marne teksty. I zapewne równie często, mistrzowsko napisany przez kogoś szerzej nieznanego scenariusz bywał nabywany przez producenta filmu za bezcen – jako niezmiernie opłacalna inwestycja w niedoszacowaną wartość intelektualną. Dochodzi do tego sfera gustów i preferencji nabywcy, który przy zakupie kieruje się własną, często bardzo subiektywną, oceną walorów oferowanego produktu.

Mechanizmy rynku filmowego nie są zatem wyznacznikiem absolutnym, lecz tylko jednym z wielu kryteriów oceny scenariusza. Nie tyle pozwalają prawidłowo oszacować jego wartość, co określają sytuację, w której poruszają się i działają zarówno scenarzysta, jak i producent zainteresowany danym projektem. Przy takim podejściu scenariusz istotnie wart jest tyle, ile nabywca zdecyduje się za niego zapłacić. Oprócz tego istnieją jednak również inne kryteria aksjologiczne scenariusza, za sprawą których zyskuje on szczególną wartość dodaną, stając się czymś więcej niż tylko towarem wprowadzonym na rynek filmowy i wystawionym na sprzedaż.

Kryteria atrakcyjności

Zagadnienie z gatunku mocno kłopotliwych. Wciąż na nowo rewidowane, nieustannie zmieniające się kryteria atrakcyjności scenariusza od dawna należą do fenomenów stale obecnych w kinematografii. Wyznaczniki te są jednak niełatwo uchwytnie i z trudem poddają się precyzyjnemu zdefiniowaniu. Często też w ocenach danego projektu dochodzi do starcia sprzecznych z sobą poglądów i odmiennych argumentów. Wbrew autorom rozmaitych podręczników scenariopisarstwa, instruujących, jak napisać doskonały scenariusz, nie istnieją jasno zdefiniowane obiektywne wyznaczniki jego atrakcyjności.

W materii tej panuje daleko idąca umowność i arbitralność ocen. Może się zatem zdarzyć – i w praktyce zdarza się nader często – że na temat jednego i tego samego scenariusza krążą w danym środowisku bardzo różne, a nawet całkiem przeciwstawne opinie: lektora, eksperta, producenta, instytucji bądź organizacji finansującej, reżysera, operatora itp. Lepiej więc, siadając do pracy nad nim, z góry założyć, że będzie on powstawał nie „jednym tchem”, lecz etapami, które w końcu doprowadzą projekt do optymalnie rozwiniętego kształtu.

Z punktu widzenia interesów scenarzysty jako autora literackiego projektu filmu, nie jest rzeczą wskazaną pisać od razu scenariusz właściwy (*final draft*). Wytrawni scenarzyści filmowi z długoletnim doświadczeniem w kontaktach z branżą – tacy przykładowo jak: Ludwik Starski, Billy Wilder, Jean-Claude Carrière, Buck Henry, William Goldman, Janusz Głowacki czy Maciej Karpiński – zalecają autorom powściągliwość i zgodnie przestrzegają przed podobnie kosztowną i czasochłonną strategią. Wysiłek bowiem włożony w taką – bardzo już obszerną i zaawansowaną – wersję scenariusza może się okazać daremny, jeśli scenariusz nie zostanie w końcu zakupiony. To z kolei nieuchronnie rzutuje i przekłada się na rosnący poziom frustracji niedocenionego autora, którego dzieło, będące owocem wielomiesięcznych trudów i wysiłków, nie zostało dostrzeżone i godziwie opłacone.

Znacznie sensowniejszą drogą, od dawna praktykowaną przez zawodowych scenarzystów filmowych, jest uprzednie napisanie noweli filmowej (*story, story outline*) bądź też treatmentu. Jedno i drugie – traktowane jako użyteczny wstęp i pierwsza przymiarka do scenariusza – nie jest scenariuszem właściwym. Zarys taki bywa zaledwie czymś, co dopiero posłuży do napisania i rozwinięcia scenariusza w postaci, której wymaga profesjonalnie zorganizowana produkcja i twórczość filmowa. W świetle metafory, jakiej dostarcza sztuka kulinarna, nowela bądź treatment stanowią „małe co nieco”, danie wstępne: smakowitą przekąskę (ang. *appetizer*), która zaostrza apetyt na coś więcej, czyli danie główne w postaci w pełni rozwiniętego scenariusza.

Różnica między nowelą czy treatmentem a scenariuszem właściwym przypomina różnicę pomiędzy szkicem a obrazem malarzkim. Szkic, podobnie jak właściwy obraz, jest również dziełem autorskim, pełniącym jednak o wiele mniej eksponowaną funkcję przymiarki bądź utworu próbnego. Zawiera on w sobie wiele istot-

nych cech przyszłego „prawdziwego” obrazu i nie wymaga od szkicującego artysty tak wielkiego zachodu i wysiłku. A skądinąd daje przybliżone pojęcie o mającym powstać dziele i oferuje wgląd w jego kształt. Analogicznie, nowela filmowa i treatment opowiadają o danym projekcie w sposób skondensowany i skrótowy, przekazując w ten sposób szkic: generalną ideę i koncept przyszłego filmu.

Czym jest atrakcyjność scenariusza filmowego? Jaki głębszy sens niesie z sobą wartościujące określenie „atrakcyjny scenariusz”? Zanim postaramy się odpowiedzieć na to niełatwe pytanie, spróbujmy najpierw zastanowić się bliżej nad kwestią pragmatycznej użyteczności produktu twórczego, jakim jest scenariusz. Dlaczego jedne, skądinąd dobrze skonstruowane i umiejętnie napisane, scenariusze okazują się propozycjami bezwartościowymi w oczach producenta i odpadają jako projekty nie mające szans na realizację, a inne są przez niego kupowane niemal „na pniu”?

Użyteczność scenariusza

Dobry scenariusz ma szereg specyficznych zalet, które z punktu widzenia potencjalnego nabywcy przesądzają o jego zakupie i późniejszej realizacji. Właśnie ta okazała pula zawartych w nim walorów i atrakcji sprawia, że staje się on projektem użytecznym, a więc otwartym na dalszy rozwój i przekonującym zainteresowanych o ewidentnej konieczności jego przeniesienia na ekran. Czy tak rozumiana „użyteczność” zawiera w sobie dyspozycję, która ma określone przymioty i cechy stałe?

Moim zdaniem nie istnieje coś takiego, jak repertuar cech atrakcyjnego scenariusza, które miałyby charakter uniwersalny i stały, sprawdzając się zawsze i wszędzie. Wprost przeciwnie, wyznaczniki jego atrakcyjności ulegają ciągłej zmianie na przestrzeni dziejów kinematografii i sztuki filmowej. Czym innym przyciągał uwagę producenta i reżysera scenariusz złotej ery kina niemego (romans, burleska slapstickowa, melodramat, western), a czym innym uwikłany w konwencję teatralną i naszpikowany niezliczonymi dialogami scenariusz filmu dźwiękowego dekady lat trzydziestych, np. w gatunku *sophisticated comedy*.

Podobne historyczne zmiany zachodziły również „wewnątrz” ewolucji poszczególnych gatunków kina: filmu sensacyjnego, gangsterskiego, szpiegowskiego, samurajskiego, dramatu psychologiczne-

go, filmu wojennego, musicalu, baśni filmowej, filmu fantastyczno-naukowego, katastroficznego czy komedii obyczajowej. Dość łatwo wypadnie się zgodzić, że w każdym z poszczególnych gatunków filmowych na przestrzeni ich historii dokonywała się nieustanna ewolucja repertuaru atrybutów ich atrakcyjności.

Prawdziwie intrygujące są jednak różnice w pojmowaniu atrakcyjności scenariusza nie w perspektywie diachronii, lecz w ramach synchronii rozwojowej danego miejsca i czasu. Okazuje się, że ten sam projekt scenariuszowy – na przykład operujący modelem narracji niewiarygodnej – w tym samym momencie może uchodzić za niezmiernie atrakcyjny dla producentów i twórców kina awangardowego (resp. niszowego) i jednocześnie zostać całkowicie zdyskredytowany jako rzecz chybiona, bezwartościowa i z gruntu źle napisana przez producentów i twórców kina głównego nurtu.

Przez scenariusz atrakcyjny dla widza wielu oceniających jego wartość rozumie przede wszystkim spektakularność. W kinie komercyjnym cecha ta od dawna stanowi walor pożądany i z reguły wysoko ceniony przez producenta. Jednak bycie obiektem/przedmiotem/wytworem spektakularnym samo w sobie jeszcze niczemu cennemu nie służy. Może poza chwilowym powodzeniem i przelotnym rozgłosem przypominającym pojawienie się na rynku kolejnego gadżetu (modnej błyskotki). Tak pojęta i w tak powierzchowny sposób projektowana spektakularność, za którą nic innego nie stoi, apeluje w przekazie filmowym tylko do tego, co powierzchowne i niewymagające od adresata żadnego wysiłku.

Za przyciągające uwagę i „spektakularne”, w zależności od rodzaju i gatunku filmu, mogą zresztą być uważane różne elementy, właściwości i magnesy scenariusza: aktualny „gorący” temat, wyraziście postać bohatera, wyzwania, które przed nim stoją, atrakcyjne scenerie, wspaniałe wnętrza i kostiumy, mrozące krew w żyłach sceny, batalistyka, starcia i pojedynki, konflikt dramatyczny, finiszynie skonstruowana fabuła, wartka akcja, niesamowite zdarzenia, mistrzowsko budowany suspens etc.

Producent i dystrybutor patrzają na to, czy film się sprzeda, i tak właśnie oceniają otrzymywane projekty. W warunkach rynku audiowizualnego – zorientowanego wyłącznie na to, by dany tytuł filmowy osiągnął optymalny zysk – za scenariusz dobrze napisany uchodzą wyłącznie konstrukcje, które mniej lub bardziej umiejętnie operują tak zwaną „wystawą”, to znaczy zmierzają jedynie do wyeksponowania waloru spektakularności przyszłego widowiska.

Dzisiaj opisany wyżej modus operandi sytuuje się w centrum życia filmowego. Dzieje się tak w skali globalnej. Jako wartość interkulturowa, wszelka adresowana do masowej widowni widowisko-wość dobrze się sprzedaje. Na szczęście jednak życie filmowe jako system naczyń połączonych to nie tylko mainstream i multipleksy. Należy w tym miejscu postawić sobie ważne pytanie: czy tylko tego rodzaju projekt scenariuszowy – z wymienionych wyżej powodów atrakcyjny dla producenta, dystrybutora i milionów adresatów – może liczyć na uznanie i realizację?

Niekoniecznie. Kino, a zwłaszcza sztuka filmowa, na tak pojętej „spektakularnej” atrakcyjności się nie kończy. Dobrze pomyślany i umiejętnie zaprojektowany scenariusz może i powinien zawierać wiązkę różnych aspektów i walorów przesądzających o jego kreatywnej, kulturotwórczej wartości. Innowacyjna użyteczność wartościowego scenariusza nie sprowadza się do pewnej puli powierzchownych atrakcji, na moment tylko przykuwających uwagę. Zawiera ona w sobie o wiele więcej istotnych atrybutów, a przede wszystkim wyszukanie, zaprojektowanie i umiejętne wykorzystanie gamy użytecznych rozwiązań: artystycznych, narracyjnych, fabularnych, językowych, warsztatowych, produkcyjnych etc. Rozwiązania te okazują się użyteczne i nośne nie z osobna, lecz w kilku powiązanych z sobą aspektach. Szczególnie ważne pozostają pod tym względem trzy z wymienionych powyżej aspektów:

Po pierwsze, nośne rozwiązania zaprojektowane przez scenarzystę są użyteczne dla kinematografii jako systemowo funkcjonującej i rozwijającej się struktury technologiczno-produkcyjnej (dobry scenariusz staje się wówczas trudnym wyzwaniem realizacyjnym, co paradoksalnie przemawia na jego korzyść).

Po drugie, rozwiązania zawarte w scenariuszu okazują się użyteczne dla sztuki filmowej jako indywidualnej i zespołowej domeny twórczości nieustannie poszukującej nowych rozwiązań artystycznych (każdy scenariusz, będąc integralnym czynnikiem i elementem kultury artystycznej kina, prowadzi określoną grę z konwencjami). Inspiracji dla siebie poszukują w nim nie tylko producent, reżyser i aktorzy, ale także autor zdjęć, scenograf, kostiumograf, montażysta, realizator efektów wizualnych i dźwiękowych, animator i inni twórcy dzieła filmowego.

I po trzecie, pomysłowe ujęcie tematu, zręcznie użyte chwyt narracyjne, środki wyrazu i oryginalne koncepty twórcze zaprezentowane w scenariuszu wykazują wyższego rzędu użyteczność w aspek-

cie języka ruchomych obrazów. Umiejętnie napisany scenariusz, mimo iż pozostaje tekstem werbalnym, stanowi czytelny przejaw wysoko wyspecjalizowanego systemu międzyludzkiej komunikacji, proponując nowe sposoby ekspresji w tym języku.

Dopiero taki scenariusz, spełniający łącznie wszystkie trzy powyższe wymogi, można uznać za projekt prawdziwie twórczy (resp. innowacyjny dla kina). W gruncie rzeczy chodzi tu za każdym razem o skuteczne przełamywanie utartego konwencjonalnego sposobu myślenia i działania twórców i realizatorów ruchomych obrazów. Tak pojęte scenariopisarstwo staje się twórczością filmową *par excellence*: zaskakującym wyzwaniem, niekończącym się nigdy poszukiwaniem i odkrywaniem stale nowych pokładów możliwej do wydobycia projektowej użyteczności czegoś, czego jeszcze dotychczas nie było w sztuce filmowej, w obiegu zbiorowej świadomości i w systemie kultury audiowizualnej.

Projekt i prospekt

Wśród badaczy i znawców problematyki scenariusza nie od dzisiaj panuje zgodny pogląd, iż scenariusz filmowy jest tekstem użytkowym. Z jednym istotnym zastrzeżeniem. Tym mianowicie, iż status tekstu użytkowego – z natury swej przeznaczonego do stworzenia dzieła ekranowego – w niczym nie umniejsza kreatywnych wartości scenariusza oraz jego koncepcyjnych, *par excellence* autorskich wartości. Użytkowy charakter i stricte utylitarny cel scenariusza jako projektu (czytaj: prospektu) przyszłego filmu czy, szerzej, utworu audiowizualnego, czyni go atrakcyjnym, stanowiąc jego siłę, a nie słabość.

Scenariusz to film *in potentiam*. Wyznacza początek twórczego doświadczenia wielu ludzi, którzy będą nad nim pracować. To, co indywidualne (panowanie podmiotu nad dziełem), spotyka się w nim po raz pierwszy z niewiadomą, ale też oczekiwaniem. Idea potencjalności odgrywa w przypadku projektu scenariuszowego kluczową rolę. Jak długo scenariusz pełni funkcję projektu, tak długo podstawowe jego uzasadnienie i cel wyznacza powstanie „z niego” i na jego podstawie nowego dzieła.

Każdy twórczo pomyślany scenariusz utworu audiowizualnego (w tym oczywiście filmu) jest prototypem, nawet wtedy, gdy należy do cyklu bądź serii. Uwaga ta dotyczy również – i w takim samym

stopniu – scenariuszy adaptowanych. W jednych i drugich liczy się inwencja, a nie oryginalność wytwarzana za wszelką cenę, eliminująca z danego scenariusza wszystko, co przypomina konwencjonalne elementy i wzorce (na przykład narracyjne, kompozycyjne czy dramaturgiczne) wcześniej przez kogoś wykorzystane.

Projekt scenariuszowy w toku wielokrotnej lektury dzieli się na rozmaite mniejsze całości i poszczególne elementy, a jednocześnie łączy i scala w nowym otwarciu – jako struktura zdolna zaprojektować film i dać mu wstępne wyobrażenie. Ta jego kreatywna właściwość czyni go „filmem” w odmiennym stanie skupienia, załączkiem i formą, której finalny kształt ekranowy nadadzą inni. Scenariopisarstwo polega na opowiadaniu filmu w jego nieodkrytej potencjalności i stopniowym wyłanianiu się owego kształtu.

Czytając dobry scenariusz, nie tylko poruszamy się wyznaczoną drogą, ale również przewidujemy jej dalszy rozwój. Intryguje nas, co się dalej wydarzy i co jeszcze stanie się z bohaterem lub bohaterami opowieści. Ze scenariuszem jako szczególnego typu projektem przyszłego filmu jest poniekąd jak z horyzontem, ku któremu podążamy, nigdy jednak nie docierając do kresu. Liczy się więc nie tylko to, co literalnie przedstawione. Naprawdę ważne i istotne okazuje się w nim coś innego, a mianowicie umiejętność ewokowania reakcji czytelnika-lektora polegającej na wciągnięciu go w kolejną przygodę i dalszy ciąg. Tak napisany nietuzinkowy scenariusz staje się w jego oczach nad wyraz atrakcyjny, skłania bowiem do intuicyjnego wniosku, iż powstanie z niego film, który będzie zdolny równie sugestywnie wciągnąć widza w ekranowy świat.

Inwencja i konwencja

Podczas lektury zajmującego scenariusza, podobnie jak w trakcie oglądania filmu czy słuchania muzyki, nie chłoniemy wyłącznie „czystej” autorskiej oryginalności. W świadomości odbiorcy stale obecny jest mechanizm wyszukiwania czytelnych wzorów, a wraz z nim czynnik powtarzalności pewnych elementów, kulturowych matryc i stylów odbioru już nam znanych. Elementy powtarzalne spotykają się w nim z nowością. Tylko w świecie tak budowanej narracji czujemy się bezpiecznie i „u siebie”, to znaczy: w przestrzeni dla nas rozpoznawalnej i w sferze, która wydaje się znajoma, jako coś, co poddaje się naszemu odczytaniu.

W deklaracjach zarówno producentów filmowych, jak i wytrawnych łowców scenariuszy trudniących się zawodowo wyszukiwaniem wartościowego materiału scenariuszowego przewija się motyw zaskoczenia, za sprawą którego dany tekst zwrócił na siebie uwagę decydenta i nabywcy, stając się w jego oczach utworem atrakcyjnym. Spróbujmy podążać tym ciekawym tropem, zadając sobie pytanie o źródła owego zaskoczenia. Czy był nim temat? A może chodziło o postać głównego bohatera? Niezwykłe miejsce akcji? Kapitalnie pomyślany łańcuch ekranowych zdarzeń ukazujących niebywałe przygody bohaterów?

Należy doceniać każdy z wymienionych aspektów scenariusza. Nie można jednak sądzić, że liczy się którykolwiek z nich rozpatrywany z osobna i bez uwzględnienia pozostałych. Jedno zastosowane kryterium oceny (np. modny gatunek czy „gorący” temat) nie wystarczy, by kompetentnie ocenić rzeczywistą wartość danego projektu scenariuszowego. Podobnie jak nie jest ważne, czy scenariusz adaptowany oparty jest na podstawie dzieła literackiego znanego czy nieznanego, ekranizowanego wielokrotnie (*Przygody Robinsona Cruzoa*, *Anna Karenina*, *Hamlet*, *Proces*, *Zbrodnia i kara*) czy nigdy wcześniej nieekranizowanego (*Rękopis znaleziony w Saragossie*). Tego typu klucze atrakcyjności i powierzchowne kryteria odgrywają zazwyczaj w decyzjach o zakupie scenariusza i skierowaniu go do produkcji rolę dalszorzędną.

Lektura scenariusza filmowego, w odróżnieniu na przykład od lektury pretendującej do statusu autonomicznego dzieła literackiego noweli filmowej, pozostawia u czytelnika pewien niedosyt, któremu towarzyszy wrażenie zagadkowej dwoistości. Wywołuje ją nieuchronny konflikt powtórzenia i innowacji. Generalnie rzecz biorąc, mamy tu do czynienia z niedającą się wyeliminować dwubiegunością. Z jednej strony scenariusze (ich rodzaj i gatunek pozostaje w tym momencie kwestią obojętną) okazują się bardzo do siebie podobne. Z drugiej natomiast o ich praktycznej użyteczności i dalszym losie przesądza za każdym razem doza mniejszej lub większej oryginalności autorskiego ukształtowania.

Z tego względu odnosi się wrażenie, że absolutna większość zastosowanych przez scenarzystę rozwiązań powiela, czy jak kto woli – powtarza rzeczy już przez kogoś odkryte i wielokrotnie wykorzystane, a tylko niektóre z tych rozwiązań zawierają w sobie coś odmiennego. Rozwiązania te – zarówno powtórzone („standardowe”), jak i nowoodkryte („oryginalne”) – wydają się więc tym, co w istocie

chcemy w nich dostrzec. Ale nawet wówczas, nieustannie daje o sobie znać echo rzeczy znanych: od dawna bądź całkiem od niedawna kursujących w obiegu zbiorowej świadomości.

Gdyby na moment przyjąć, że scenariusz filmowy jest werbalną metaforą przyszłego filmu, przenośni tej o wiele bliżej do metafory potocznej niż poetyckiej. Bez porównania więcej odnajdujemy w nim zazwyczaj czegoś, co już znamy (stąd bierze się sygnalizowany wyżej niedosyt lekturowy wynikający z odczucia powtarzalności), niż czegoś rewelacyjnie odkrywczego i nowego, czego nigdy dotąd w kinie nie było.

Nasuwa się w tym miejscu ogólniejszy wniosek, iż element powtórzenia (retoryczny balast scenariusza, którego żadną miarą nie należy utożsamiać z rutyną) nie jest niczym złym. W konstrukcji danego utworu staje się on nie czymś, co należy usunąć i całkowicie wyeliminować, lecz jego właściwością nośną i konieczną.

Scenariuszowe vehiculum jako nośnik znaczeń jest warunkiem powodzenia każdego projektu scenariuszowego. Z kolei pożądana oryginalność scenariusza nie jest czynnikiem, którego pojawienie się automatycznie usuwa z pola widzenia udział konwencji. Wynika ona raczej ze sposobu, w jaki autor potrafił zaaranżować, sprząc w jedną całość i wykorzystać dla własnych celów elementy znane i konwencjonalne. Umiejętnie odnaleźć i wykreować niekonwencjonalne w konwencjonalnym – oto niezawodne kryterium kunsztu scenarzysty.

Dostrzeżona tutaj dwoistość scenariusza – jako utworu, który równocześnie zawiera w sobie to, co powtarzalne, i to, co oryginalne – nie powinna być traktowana jako jego wada. Projekt scenariuszowy rozpatrywany pod tym kątem okazuje się za każdym razem wypadkową twórczego kompromisu, jaki jego autor musiał w końcu zawrzeć ze stronami uczestniczącymi w pewnym zbiorowym kontrakcie. Celem zawieranego kontraktu jest wyrażenie czegoś poprzez odnalezienie równowagi i balansu między czynnikiem konwencji (powtórzenia) i czynnikiem inwencji (innowacji). Umiejętne połączenie obu tych czynników w jedną całość – osiągnięcie niezbędnej równowagi i umiejętne jej utrzymanie w rozwoju danej opowieści – należy do podstawowych współrzędnych i zadań projektowych stojących w trakcie pisania przed autorem/autorami scenariusza.

Doświadczony scenarzysta wie, że absolutna oryginalność scenariusza pozostaje niczym innym jak niemożliwą do urzeczywist-

nienia utopijną mrzonką, a dążenie do jej osiągnięcia nie jest strategią ani optymalną, ani zawsze skuteczną, prowadzącą prosto do celu, który stanowi jego realizacja. Co więcej, pełna, by tak rzec „stuprocentowa” innowacyjność scenariusza filmowego okazuje się założeniem i celem w istocie nieosiągalnym. W praktyce twórczej bowiem absolutnie „czysta” oryginalność nie jest ani możliwa, ani pożądana – zarówno przez potencjalnego producenta, jak i przez widza.

Tak dalece, jak dalece kino i sztuka filmowa pozostają wytworem i integralną częścią systemu kultury filmowej oraz audiowizualnej, każdy bez wyjątku scenariusz (włącznie z uchodzącym za „odlotowy” słynnym scenariuszem-librettem do *Złotego wieku* Luisa Buñuela⁸⁷), reprodukuje zastane konwencje i wykorzystuje kody kulturowe, które ów system wielorako definiują i współtworzą. Właściwa mu inwencja potrzebuje ich do wydobycia i wyrażenia tego, co w niej twórcze i niepowtarzalne.

Każdy scenariusz – będąc integralnym czynnikiem i elementem kultury artystycznej kina – prowadzi określoną grę z konwencjami. Atrybuty atrakcyjności scenariusza filmowego ulegają nieustannym zmianom. Nośny scenariusz ma to do siebie, iż staje się trudnym wyzwaniem realizacyjnym. Zadania w nim zawarte okazują się użyteczne i pożyteczne dla kinematografii jako przemysłu i dla sztuki filmowej jako indywidualnej tudzież zespołowej domeny twórczości nieustannie poszukującej nowych rozwiązań artystycznych.

Inspiracji dla siebie w tego typu scenariuszach poszukują nie tylko producent, reżyser i aktorzy, ale także autor zdjęć, scenograf, kostiumograf, montażysta, realizator efektów wizualnych i dźwiękowych, animator, kompozytor i inni twórcy dzieła filmowego. Pomysłowe ujęcie tematu, zręcznie użyte chwyt narracyjne, środki wyrazu i oryginalne koncepty twórcze zaprezentowane w scenariuszu wykazują wyższego rzędu użyteczność w aspekcie języka ruchomych obrazów. Umiejętnie napisany scenariusz, mimo iż pozostaje tekstem złożonych ze słów, stanowi czytelny przejaw wysoko wyspecjalizowanego systemu międzyludzkiej komunikacji, proponując nowe sposoby ekspresji w tym języku.

Kino oraz sztuka filmowa we wszelkich swoich postaciach pozostają produktem, wytworem i integralną częścią systemu kultury

⁸⁷ Zob. Luis Buñuel, Salvador Dali: *Złoty wiek (Scenariusz)*. Przeł. Ireneusz Dembowski. „Film na Świecie” 1981, nr 11.

filmowej oraz audiowizualnej. Każdy bez wyjątku scenariusz reprodukuje uprzednio wytworzone konwencje i angażuje wszelkiego typu kody kulturowe, które ów system wielorako definiują i współtworzą. Immanentny konflikt obu tych właściwości scenariusza filmowego – z których jedna wykorzystuje to, co powtarzalne, a druga, całkiem przeciwnie, wydobywa i eksponuje to, co oryginalne, unikatowe i wymykające się obiegowym konwencjom – okazuje się w dziejach zarówno kinematografii, jak i sztuki filmowej niewyczerpanym źródłem energii twórczej scenariopisarstwa.



Zakończenie

Każdy uczony marzy o tym, by wyniki jego badań i refleksji przyniosły korzyść jak największej liczbie ludzi. W tym przypadku chodzi nie tylko o samych scenarzystów i filmowców, lecz również o widzów, będących docelowym adresatem twórczości scenariuszowej.

W centrum naszej uwagi przez cały czas znajdował się nie sam scenariusz, lecz proces jego powstawania. Proces pracy nad stworzeniem jego finalnej wersji, która w warunkach profesjonalnej kinematografii i produkcji filmowej – zanim osiągnie stadium w pełni dojrzałego, pod każdym względem nadającego się do realizacji projektu – przechodzi wiele stadiów pośrednich: różnych przeobrażeń, przekształceń, zmian, faz obróbki, etapów przetwarzania itd.

Należy mocno podkreślić, że development scenariuszowy – od momentu, gdy w kinie światowym (Francja, Stany Zjednoczone, Włochy, Niemcy, Dania, Szwecja, Wielka Brytania, Rosja, Japonia i inne kraje) zaczął się stopniowo wykształcać zawód scenarzysty, czyli od z górą 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 pociągają za sobą horrendalne straty, których można było uniknąć, zadbawszy wcześniej o – profesjonalnie opracowany, gruntownie przemyślany i starannie zaprojektowany w każdym dającym się przewidzieć szczególe – projekt przyszłego dzieła filmowego. Projekt umiejętnie aranżujący i poprzedzający realizację zdjęć, zapisany w formie precyzyjnie obmyślanego i wszechstronnie dopracowanego scenariusza, którego poszczególne elementy stanowią integralną część struktury całości.

Nie wolno jednak zapominać gorzkiej przestrogi wygłoszonej pod adresem wszystkich scenarzystów świata przez znakomitego 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 roz-

wiązań przejętych i wykorzystanych przez reżysera, musi do końca zachować świadomość własnej przyziemnej, 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 drogą do momentu wypadku. Koszty poniesione na napisanie scenariusza, podobnie jak koszty dalszych prac nad osiągnięciem jego optymalnego kształtu, okazują się 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, koniecznym elementem.

Wielokrotne wypróbowanie materiału literackiego i obrazowego filmu w jego najróżniejszych możliwych scenariuszowych postaciach (od wyjściowego pomysłu aż do pełnej, optymalnie opracowanej wersji scenariusza i scenopisu zdjęciowego, ze storyboardem włącznie) – pod warunkiem, że zostanie przeprowadzone w sposób rzetelny i profesjonalnie zorganizowany – stanowi najmniej kosztowną i najbardziej skuteczną metodę przetestowania danego projektu przed przystąpieniem do produkcji.

Uczmy się cenić dobrych scenarzystów, tak wiele mają kinu do zaoferowania.

Literatura

w układzie chronologicznym (Wybór)

- Irzykowski Karol: *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Kraków 1924
- Polti Georges: *Les XXXVI situations dramatiques*. Paris 1934
- Egri Lajos: *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. New York 1946 (pierwodruk: *How to Write a Play*. New York 1942)
- Souriau Étienne: *Les deux cents mille situations dramatiques*. Paris 1950
- Eisenstein Siergiej: *Forma scenariusza*. „Litieraturnaja Gazieta” 1929, nr 9, XII. Przekład polski: *Forma scenariusza*. Przeł. Mieczysław Kumorek. W tegoż: *Wybór pism*. Warszawa 1959
- Eisenstein Siergiej: *O strojenii wieszczey*. „Iskusstwo Kino” 1939, nr 6. Przekład polski: *O budowie utworów*. Przeł. Artur Kaltbaum. W tegoż: *Wybór pism*. Warszawa 1959
- Bartošek Luboš: *Aby se scénář stal uměleckým dilem*. „Film a doba” 1961, nr 7
- Mukařovský Jan: *O jęzuku poetyckim*. Przeł. Wojciech Górny. W: *Praska szkoła strukturalna. W latach 1926–1948*. Pod red. Marii Renaty Mayenowej, Warszawa 1966
- Zariecki W.A.: *Obraz jako informacja*. Przeł. Ludwik Suchanek. „Pamiętnik Literacki” 1969, vol. 60, z. 1
- Lewicki Bolesław Włodzimierz: *Scenariusz. Literacki projekt struktury filmowej*. Wrocław 1970
- Mukařovský Jan: *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Charlie Chaplin w „Świątłach wielkiego miasta”)*. Przeł. Józef Mayen. W tegoż: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Pod red. Janusza Sławińskiego. Warszawa 1970
- Orłowski Władysław: *Scenariusz: gatunek niedookreślonej poetyki*. „Dialog” 1971, nr 1
- Eco Umberto: *Otwarcie, informacja, komunikacja*. Tłum. Jadwiga Gałuszka; oraz *Przypadek i intryga. Doświadczenia telewizji a estetyka*. Tłum. Alina Kreisberg. W tegoż: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973
- Allensworth Carl, Allensworth Dorothy, Rawson Clayton: *The Complete Play Production Handbook*. New York 1973
- Burch Noël: *Theory of Film Practice*. London 1973
- Łoziński Marcel: *Scenariusz a realizacja w filmie dokumentalnym*. Praca dyplomowa napisana na Wydziale Reżyserii PWSFTViT w Łodzi w roku 1973, egz. w zbiorach Biblioteki PWSFTViT, sygn. D 1046
- Souriau Étienne: *Czym jest sytuacja dramatyczna?* Przeł. Barbara Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, LXVII, z. 2
- Głowiński Michał: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977

- Palmer Jerry: *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. London 1978
- Ziomek Jerzy: *Prawda jako problem poetyki*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4
- Kermode Frank: *Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Harvard 1980
- Lees David, Berkowitz Stan: *The Movies Business. A Primer*. New York 1981
- Field Syd: *Screenplay. The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*. New York 1982
- Salt Barry: *Film Style and Technology*. London 1983
- Goldman William: *The Screenwriter. W: The Movie Business Book*. Ed. by Jason E. Squire. Englewood Cliffs, NJ, 1983
- Mosley Leonard: *Zanuck. The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon*. New York 1984
- Huizinga Johann: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa 1985
- Packard William: *The Art of Screenwriting. Story – Script – Markets*. New York 1987
- Sachs Sol: *Funny Business: The Craft of Comedy Writing*. New York 1991
- Viswanathan Jacqueline: *Action. Les passages narrato-descriptives du scénario*. “Cinémas. Revue d'études cinématographiques” 1991, nr 2 (Le Scénario)
- Stempel Tom: *Frame Work. A History of Screenwriting in the American Film*. New York 1991
- Bohdziewicz Antoni: *W warsztacie filmowca*. Łódź 1993
- Hopfinger Maryla: *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa 1993
- Trottier David: *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting and Selling Your Script*. New York 1994
- Howard David, Mabley Edward: *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York 1995
- Pearson Carol S.: *Nasz wewnętrzny bohater czyli sześć archetypów, według których żyjemy*. Przeł. Grażyna Brelik, Wisława Grabarczyk. Poznań 1995
- Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu dziennikarskiego odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*. Przeł. Jolanta Mach. Łódź 1996
- Fleischer Jan: *An Approach to Screenwriting for the Feature Film*. Amsterdam 1995 (fragmenty w języku polskim w tłumaczeniu Piotra Wojciechowskiego zob. Jan Fleischer: *Cztery wykłady o pisaniu scenariusza filmowego*. Łódź 1997)
- McKee Robert: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York 1997
- Field Syd, Rilla Rolf: *Pisanie scenariusza filmowego*. Przeł. Wanda Wertenstein, Beata Pankau. Warszawa 1998
- Kaniewska Bogumiła: *Świat w granicach „ja”. O narracji pierwszoosobowej*. Poznań 1997
- Frensham Raymond G.: *Jak napisać scenariusz filmowy*. Przeł. Paweł Wawrzyszko. Posłowie Tadeusz Lubelski. Kraków 1998
- Goldman William: *Przygody scenarzysty*. Przeł. Maciej Karpiński. Warszawa 1999
- Wereśniak Piotr: *Alchemia scenariusza filmowego, czyli nieznośny ból dupy*. Suplement do miesięcznika „Film” 2000 nr 5

- Bocian Remigiusz, Zabłocki Michał J.: *Angielsko-polski słownik terminów filmowych, telewizyjnych i wideo*. Wrocław 2001
- Smith Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. London 2003
- Dąbała Jacek: *Tajemnica i suspens w sztuce pisania. W kręgu retoryki dziennikarskiej i dramaturgii medialnej*. Lublin 2004
- Carroll Noël: *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*. Przekład i posłowie Mirosław Przyłipiak. Gdańsk 2004
- Schütte Oliver: *Praca nad scenariuszem*. Przeł. Maria Borzęcka, Aneta Głowska. Warszawa 2005
- Russin Robin U., Downs William Missouri: *Jak napisać scenariusz filmowy*. Przeł. Ewa Spirydowicz. Warszawa 2005
- Howard David: *How to Build a Great Screenplay. A Master Class in Storytelling for Film*. New York 2006
- Karpiński Maciej: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa 2006
- Murch Walter: *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*. Przeł. Katarzyna Karpińska. Warszawa 2006
- Katz Steven D.: *Reżyseria filmowa: ujęcie po ujęciu. Od pomysłu do ekranizacji*. Przeł. Feliks Pastusiak, Marcin Szczerbic. Warszawa 2007
- Truby John: *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York 2007
- Schabenbeck Martin: *Format scenariusza filmowego*. Przeł. Anna Karolina Drozdowska. Warszawa 2008
- Zajiček Edward: *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*. Warszawa 2009
- Vogler Christopher: *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Przeł. Karolina Kosińska. Warszawa 2010
- Hopfinger Maryla: *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa 2010
- Latour Bruno: *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Kraków 2010
- Walter Richard: *Essentials of Screenwriting: The Art, Craft and Business of Film and Television Writing*. New York 2010
- Wróblewska Anna: *Adaptacje pod znakiem zapytania*. „Biuletyn Filmowy SFP” 2010, nr 2
- Seger Linda: *Doskonalenie dobrego scenariusza*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2012
- Hendrykowski Marek: *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przemiotu*. „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2012, vol. XI, no 20
- Ostaszewski Jacek: *Film jako komunikat*. W: *Komunikacja wizualna*. Red. Piotr Francuz. Warszawa 2012
- Szczepanik Petr: *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting*. „ILUMINACE. Časopis pro historii, teorii a estetiku filmu” 2013, nr 3
- Głowacki Janusz: *Przyszłem, czyli jak pisałem scenariusz o Lechu Wałęsie dla Andrzeja Wajdy*. Warszawa 2013
- Production Culture*. Numer specjalny „IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” Eds. Andrzej Szpulak, Marcin Adamczak, 2013, vol. XIII, no 22

- Hunter Lew: *Kurs pisania scenariuszy. Od pomysłu, przez treatment po pierwszą wersję*. Przeł. Tomasz Szafrński. Myślenice 2013
- Seger Linda: *Scenariusz dla zaawansowanych. Jak osiągnąć poziom oscarowy*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2013
- Hutcheon Linda, O'Flynn Siobhan: *Theory of Adaptation*. 2nd edition. Oxon 2013
- Raw Laurence, Gurr Tony: *Adaptation Studies and Learning: New Frontiers*. Scarecrow 2013
- Majer Artur: *Kino Juliusza Machulskiego*. Bielsko-Biała 2014
- Aronson Linda: *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*. Przeł. Agnieszka Kruk. Warszawa 2014
- Hendrykowski Marek: *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań 2014
- Mooney William H.: *Dashiell Hammett and the Movies*. New Brunswick 2014
- Mareš Petr: *Scénař – verbální text a antcipace filmu*. "ILUMINACE. Časopis pro historii, teorii a estetiku filmu" 2014, nr 4
- Scher Lucy: *Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2014
- Mąka-Malatyńska Katarzyna: *Uwagi o dramaturgii filmu dokumentalnego. Aristotle Spin-Offs. Dramaturgy and the Audiovisual Arts*. Eds. Anna Igielska, Katarzyna Lisiecka. Numer specjalny "IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2015, vol. XVI, no 25
- Otto Wojciech: *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego. Aristotle Spin-Offs. Dramaturgy and the Audiovisual Arts*. Eds. Anna Igielska, Katarzyna Lisiecka. Numer specjalny "IMAGES. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication", Vol. XVI, Number 25, 2015

Najlepsze na świecie podręczniki dla scenarzystów

- Aronson Linda: *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy*. Przeł. Agnieszka Kruk. Warszawa 2014
- Block Bruce: *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*. Przeł. Magdalena Kuczbajska. Warszawa 2010
- Field Syd, Rilla Rolf: *Pisanie scenariusza filmowego*. Przeł. Wanda Wertenstein, Beata Pankau. Słowo wstępne Bolesław Michałek. Warszawa 1998
- Frensham Raymond G.: *Jak napisać scenariusz filmowy*. Przeł. Paweł Wawrzyszko. Posłowie Tadeusz Lubelski. Kraków 1998
- Goldman William: *Przygody scenarzysty*. Przeł. Maciej Karpiński. Warszawa 1999
- Goldman William: *Which Lie Did I Tell? More Adventures in the Screen Trade*. New York 2001
- Hunter Lew: *Kurs pisania scenariuszy. Od pomysłu, przez treatment po pierwszą wersję*. Przeł. Tomasz Szafrąński. Myślenice 2013
- Karpiński Maciej: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa 2006
- Katz Stephen: *Reżyseria filmowa. Od pomysłu do ekranizacji*. Przeł. Feliks Pastusiak, Michał Szczerbic. Warszawa 2007
- Kingdon Tom: *Sztuka reżyserii filmowej*. Przeł. Katarzyna Karpińska. Warszawa 2008
- McKee Robert: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. ReganBooks. New York 1997
- Pirro Ugo: *Per scrivere un film. Le semplice arte della sceneggiatura narrata come un romanzo*. Roma 1988
- Rilla Rolf: *The Writer and the Screen*. London 1973
- Russin Robin U., Downs William Missouri: *Jak napisać scenariusz filmowy*. Przeł. Ewa Spirydowicz. Warszawa 2005
- Scher Lucy: *Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2014
- Segeer Linda: *Doskonalenie dobrego scenariusza*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2012
- Segeer Linda: *Scenariusz dla zaawansowanych. Jak osiągnąć poziom oscarowy*. Przeł. Katarzyna Długosz. Warszawa 2013
- Schütte Oliver: *Praca nad scenariuszem*. Przeł. Maria Borzęcka, Aneta Głowska. Warszawa 2005
- Vogler Christopher: *Podróż autora. Strukturzy mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Przeł. Karolina Kosińska. Warszawa 2010

Aneks 1

Scenariusz oryginalny w kinie polskim – złota dwudziestka

1. *Robinson warszawski* Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz
2. *Ostatni dzień lata* Tadeusz Konwicki
3. *Nóż w wodzie* Jerzy Skolimowski, Roman Polański, Jakub Goldberg
4. *Świadectwo urodzenia* Tadeusz Różewicz, Stanisław Różewicz
5. *Jak być kochaną* Kazimierz Brandys
6. *Sami swoi* Andrzej Mularczyk
7. *Sól ziemi czarnej* Kazimierz Kutz
8. *Iluminacja* Krzysztof Zanussi
9. *Personel* Krzysztof Kieślowski
10. *Człowiek z marmuru* Aleksander Ścibor-Rylski
11. *Barwy ochronne* Krzysztof Zanussi
12. *Śmierć prezydenta* Bolesław Michałek, Jerzy Kawalerowicz
13. *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszka Holland
14. *Przypadek* Krzysztof Kieślowski
15. *Przesłuchanie* Ryszard Bugajski
16. *Dreszcze* Wojciech Marczewski
17. *Seksmisja* Juliusz Machulski
18. *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciech Marczewski
19. *Dzień świra* Marek Koterski
20. *DAAS* Adrian Panek

W bezpośrednim zapleczu złotej dwudziestki polskiego scenariusza oryginalnego plasuje się szereg innych, nie mniej wartościowych tytułów, wśród nich między innymi: *Dwaj ludzie z szafą*, *Labi-*

rynt, Głos z tamtego świata, Rysopis, Za ścianą, Bez znieczulenia, Vabank, Niedzielne igraszki, Wielki Szu, Dom wariatów, Piłkarski poker, Wojaczek, Wszystko może się przytrafić, Wszyscy jesteśmy Chrystusami, a z najnowszych przykładowo: *Chce się żyć, Joanna, Bogowie, Ostatnia rodzina, Szczęście świata czy Planeta singli*.

Należy zauważyć, iż mówimy tutaj wyłącznie o scenariuszach oryginalnych, z założenia nie biorąc w tym momencie pod uwagę o wiele liczniejszej w dorobku polskiej kinematografii grupy wybitnych scenariuszy adaptowanych, o których będzie mowa poniżej.

Aneks 2

Scenariusz adaptowany w kinie polskim – złota dwudziestka

1. *Mocny człowiek* Jerzy Braun, Henryk Szaro, Andrzej Strug
2. *Dybuk* Andrzej Marek, konsultacja Anatol Stern
3. *Eroica* Jerzy Stefan Stawiński, Andrzej Munk
4. *Popiół i diament* Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda
5. *Pasażerka* Zofia Posmysz, Andrzej Munk
6. *Rękopis znaleziony w Saragossie* Tadeusz Kwiatkowski
7. *Faraon* Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz
8. *Salto* Tadeusz Konwicki
9. *Żywoć Mateusza* Witold Leszczyński, Wojciech Solarz
10. *Wesele* Andrzej Kijowski
11. *Potop* Jerzy Hoffman, Adam Kersten, Wojciech Żukrowski
12. *Ziemia obiecana* Andrzej Wajda
13. *Noce i dni* Jerzy Antczak
14. *Człowiek z marmuru* Aleksander Ścibor-Rylski
15. *Panny z Wilka* Zbigniew Kamiński
16. *Wojna światów. Następne stulecie* Piotr Szulkin
17. *Dekalog* Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski
18. *Pożegnanie jesieni* Wojciech Nowak, Janusz Wróblewski, Mariusz Treliński
19. *Pan Tadeusz* Andrzej Wajda, Jan Nowina Zarzycki, Piotr Wereśniak
20. *Młyn i krzyż* Michael Francis Gibson, Lech Majewski

I znów, jak w poprzednim przypadku, na liście dwudziestu najlepszych dokonań polskiego kina w dziedzinie scenariusza adaptowa-

nego nie zmieściło się wiele innych wybitnych adaptacji, do których należą między innymi: *Człowiek na torze*, *Kanał*, *Pętla*, *Pożegnania*, *Pociąg*, *Matka Joanna od Aniołów*, *Nowy Janko Muzykant*, *Przy torze kolejowym*, *Na melinę*, *Piwo*, *Ja gorę!*, *Meta*, *Chłopcy*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Żółw*, *Zazdrość i medycyna*, *Zakłete rewiry*, *Szpital Przemienienia*, *Konopielka*, *Austeria*, *Kartka z podróży*, *Dwa księżycy*, *Wśród nocnej ciszy*, *Matka Królów*, *Rys*, *Kronika wypadków miłosnych*, *Lawa. Opowieść o Dziadach Adama Mickiewicza*, *Parę osób, mały czas*, *Radegast*, *Jestem twój*, *Świtez i in.*

Celowo zestawiam tutaj w jednym szeregu bardzo różne odmiany, rodzaje i gatunki polskiego kina, aby zdać sprawę z istniejącego w nim bogactwa praktycznych rozwiązań i uniknąć mylnego wrażenia, że powinno ono realizować tylko jakąś jedną formułę artystyczną czy gatunkową.

Aneks 3

Dwudziestu scenarzystów polskiej kinematografii (kolejność nazwisk alfabetyczna)

Feliks Falk
Cezary Harasimowicz
Józef Hen
Agnieszka Holland
Maciej Karpiniński
Krzysztof Kieślowski
Tadeusz Konwicki
Marek Koterski
Juliusz Machulski
Janusz Majewski
Bolesław Michałek
Andrzej Mularczyk
Władysław Pasikowski
Roman Polański
Jerzy Skolimowski
Wojciech Smarzowski
Ludwik Starski
Jerzy Stefan Stawiński
Aleksander Ścibor-Rylski
Edward Żebrowski

Oczywiście, lista wyżej wymienionych mogłaby zostać uzupełniona o galerię innych scenariuszowych znakomitości. Należą do nich między innymi: Jerzy Andrzejewski, Filip Bajon, Andrzej Barański, Ryszard Bugajski, Tadeusz Dołęga-Mostowicz, Stanisław Dygat,

Kornel Filipowicz, Robert Gliński, Janusz Głowacki, Stanisław Grochowiak, Jerzy Gruza, Jerzy Janicki, Jan Kidawa-Błoński, Jan Jakub Kolski, Michał Komar, Jacek Kondracki, Krzysztof Krauze, Kazimierz Kutz, Ilona Łepkowska, Grzegorz Łoszewski, Andrzej Maleszka, Wojciech Marczewski, Marek Nowakowski, Krzysztof Piesiewicz, Jan Purzycki, Stanisław Różewicz, Tadeusz Różewicz, Wiesław Saniewski, Napoleon Sąddek, Anatol Stern, Małgorzata Szumowska, Krzysztof Teodor Toeplitz, Leon Trystan, Leopold Tyrmand, Krzysztof Zanussi. Jednak byłaby to już trzecia i czwarta dziesiątka, dająca w sumie znacznie rozszerzony historyczny obraz elity polskich scenarzystów filmowych.

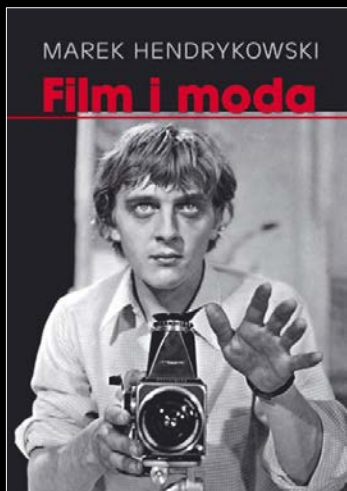
Screenplay

Theory and Practice

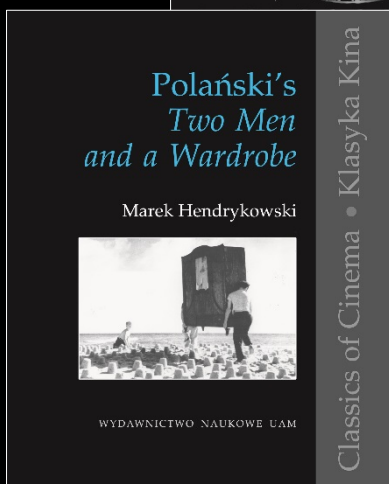
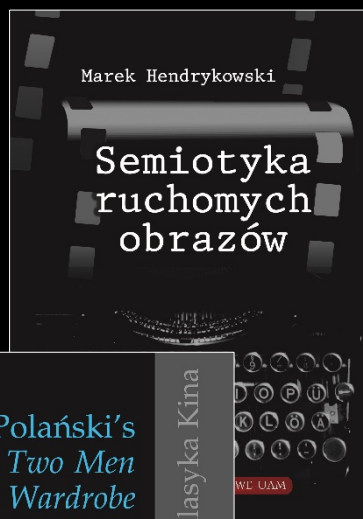
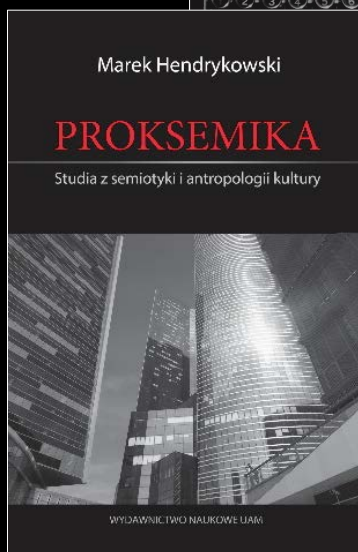
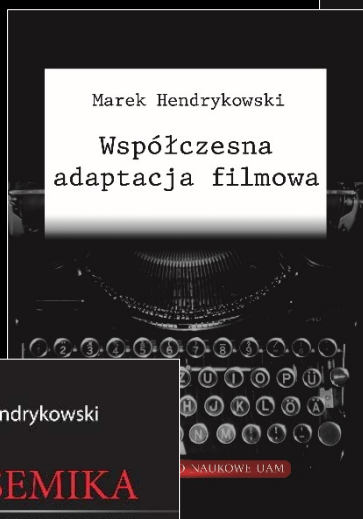
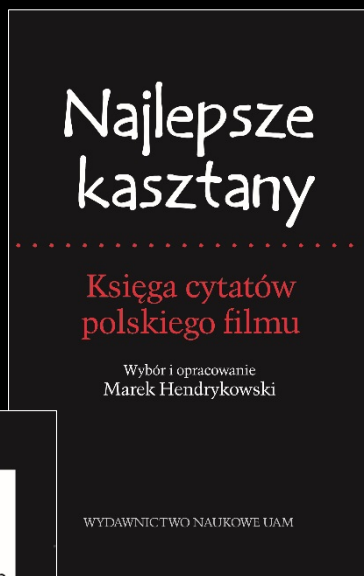
Summary

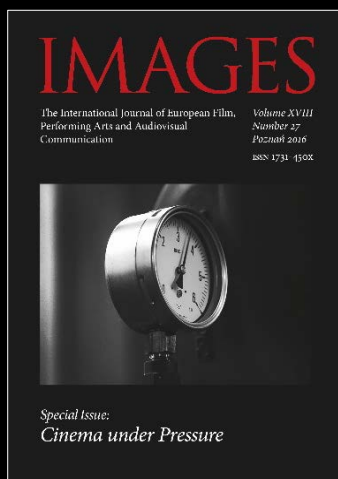
The main thesis of these considerations is that the potential to innovate in the film industry and in film depends to a great extent on the innovativeness of the screenplay. An original screenplay brings added value, which in turn dynamises the cinema development. The author places innovativeness among the crucial factors and criteria for a good-quality screenplay. He points to the seven key aspects of innovativeness of a quality screenplay. These aspects are:

- 1) the linguistic,
- 2) the product-based,
- 3) the process-based,
- 4) organizational,
- 5) technological,
- 6) marketing-oriented and, finally
- 7) the prospective.



Tegoż Autora ukazały się:





W ostatnich latach ukazały się następujące numery czasopisma

IMAGES

The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication

2016

Vol. 18, No 27 (2016): Cinema under Pressure

2015

Vol. 17, No 26 (2015): Messages from the Past

Vol. 16, No 25 (2015): Aristotle Spin-Offs. Dramaturgy and the Audiovisual Arts

2014

Vol. 15, No 24 (2014): 21st-century Documentary Film in East and Central Europe

Vol. 14, No 23 (2014): Parody, Parodies

2013

Vol. 13, No 22 (2013): Production Culture

Vol. 12, No 21 (2013): Cinema and City Life

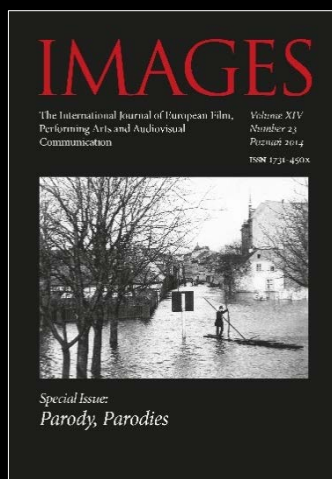
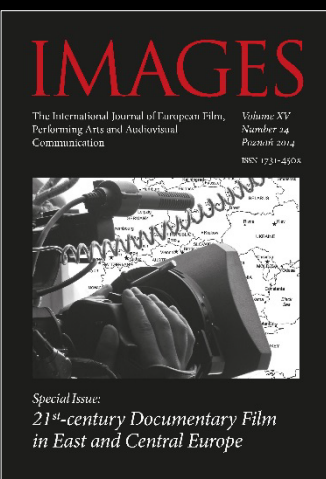
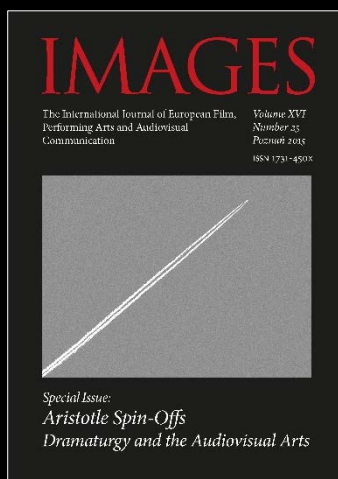
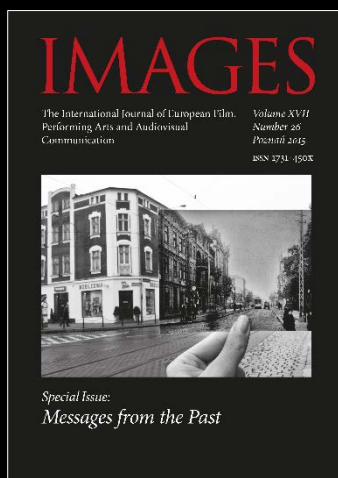
2012

Vol. 11, No 20 (2012): (Re)imagining the Past

Vol. 10, No 19 (2012): Microcosm

2011

Vol. 9, No 17-18 (2011): (Over)using the Holocaust, Part II: Echoes





ISBN 978-83-232-3129-5
ISSN 1642-8595



9 788323 123129 5