

Kurs pisania scenariuszy

„Podręcznik *Kurs pisania scenariuszy* Lew Huntera to nieoceniona pomoc dla wszystkich mających ambicje pisać scenariusze, napisany przez osobę, której życzliwość, humor i doświadczenie znane są w całej branży”.

Joel Schumacher
(*Klient, Upadek, Telefon*)

„Słowo dla wszystkich początkujących scenarzystów: jeżeli nie jesteście w stanie zapisać się na kurs Profesora Huntera, kupcie tę książkę i przestudiujcie ją od deski do deski. To może być najszybsza i najpewniejsza droga do sukcesu”.

Julius Epstein
(*Casablanka*)

„Dla wszystkich udręczonych i zagubionych scenarzystów. Nie traćcie otuchy. Nadchodzi odsiecz. W *Kursie pisania scenariuszy* Lew Huntera odkryjecie, czego poszukiwaliście. Hunter przelał to wszystko na papier z entuzjazmem, zrozumieniem dla cierpień twórczych i dużą dawką wdzięku. Jest to pozycja znakomita, będąca źródłem pokrzepienia i inspiracji”.

Irving Ravetch i Harriet Frank Jr
laureaci Oscara za *Norma Rae* i *Hud, syn farmera*

„Mówiąc wprost, Lew Hunter wywarł na moje życie większy wpływ niż jakikolwiek inny nauczyciel. Jego sposób przekazywania wiedzy i osobiste zaangażowanie sprawiły, że Lew stał się rodzajem guru dla całego pokolenia scenarzystów”.

David Titcher
(*Morgan Stewart powraca do domu*)

„Odkąd poznałem Lew Huntera, niedługo po tym, jak rozpocząłem pracę w przemyśle rozrywkowym, śledziłem jego karierę z wielkim zainteresowaniem. Ogromną radość sprawiły mi wieści o opublikowaniu niniejszej książki, dzięki której jego niezwykle sposób pracy poparty imponującym doświadczeniem dotrze do wszystkich pragnących nauczyć się trudnego, ale i bardzo satysfakcjonującego rzemiosła”.

Peter Chernin
prezes wytwórni 20th Century Fox

KURS PISANIA SCENARIUSZY

Lew
Hunter |||||

Przełożył

Tomasz Szafrński

Wydawnictwo Filmowe

Tytuł oryginału
Lew Hunter's Screenwriting 434

Copyright © 1993 by Lew Hunter Productions
Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwo Filmowe 2013

Przekład
Tomasz Szafrąński

Redakcja
Aneta Batko-Banaszek

Opracowanie graficzne
Robert Kleemann

Skład
Małgorzata Kopijka

ISBN 978-83-63616-01-4

Wydawnictwo Filmowe
ul. Wybickiego 45, 32-400 Myslenice
www.wydawnictwofilmowe.pl

SPIS TREŚCI

ROZJAŚNIENIE	11
Rozdział 1	
POMYSŁY	15
Co się sprawdza na dużym ekranie	18
Skąd brać pomysły	26
Wybór pomysłu	40
Rozdział 2	
DWUMINUTOWY FILM	51
Tajniki opowiadania historii	57
Struktura dwuminutowego filmu	67
Pisanie dwuminutowego filmu	76
Uwagi	80
Rozdział 3	
TWORZENIE POSTACI	91
Zły i dobry charakter	97
Dialog charakteryzujący postać	103
Mysz ze wsi i z miasta	107
Nagi w deszczu	109
Jeszcze jedno motto dla scenarzystów	110
Postaci w tle	110
Nixon, Cather i Tolstoj	112

Rozdział 4**DRABINKA DLA CIEBIE I DLA „TAMTYCH” 115**

Struktura struktury	119
Drabinka i struktura trzyaktowa	125
Zasady pisania sceny	128
Drabinka – akt pierwszy – sytuacja	132
Drabinka – akt drugi – komplikacje	134
Drabinka – akt trzeci – zakończenie	138
Obietnica	141
Drabinka <i>Młotka ze szkła</i>	143
Koniec	147
Poprawianie drabinki	149
Wprowadzanie zmian	151
Historia została opowiedziana	152
Drabinka a treatment	153
Drabinka dla początkującego scenarzysty	155
Treatment dla „tamtych”	155

Rozdział 5**PIERWSZY AKT SCENARIUSZA 159**

Format scenariusza	161
Nie reżyseruj reżysera	165
Dialog	166
Didaskalia	171
Początek	172
Dyscyplina	179
Pierwszy akt <i>Młotka ze szkła</i>	184
Koniec początku	206

Rozdział 6**DRUGI AKT SCENARIUSZA 209**

Czy są jacyś świadkowie?	222
Zwiększanie atrakcyjności scen	226
Praca ze stoperem w ręku	231
Pisanie drugiego aktu	233
Drugi akt <i>Młotka ze szkła</i>	234
Koniec środka	319

Rozdział 7

TRZECI AKT SCENARIUSZA	321
Trzeci akt według Huntera	324
Nieszczęśliwe zakończenie	326
Liczba stron w akcie trzecim	327
Trzeci akt <i>Młotka ze szkła</i>	329
Najważniejsza wersja	369

Rozdział 8

POPRAWIANIE SCENARIUSZA	371
Poprawianie dla samego siebie	375
Zanim przyjdzie kolej na wściekły tłum	378
Poprawianie poprawiania	380
Pierwsze czytanie od początku do końca	384
Wyglądanie	391
Ekstaza	393
Jak długo powinno trwać poprawianie?	393
Czy ten tytuł to ten tytuł?	394
Pora na wściekły tłum	396
Poprawianie dla innych	398
Ostatnie poprawki	406
I już naprawdę na sam koniec	407
ŚCIEMNIENIE	411
PODZIĘKOWANIA	417

*Girlandy i kwiaty doniczkowe dla moich kochanych studentów,
Billa Frouga i mojej żony Pameli.
Wszystkich ich uwielbiam – niekoniecznie w wymienionej kolejności*

ROZJAŚNIENIE

Niniejszy kurs pisania scenariuszy prowadziłem na UCLA od roku 1979. Wcześniej byłem zapraszany jako wykładowca na różne uniwersytety w Kalifornii i w sąsiadujących stanach. W późniejszych latach molestowałem kreatywne umysły warsztatami i wykładami w Izraelu, Anglii, Chinach, Ameryce Południowej, Francji, Australii i... cóż, właściwie na całym świecie. Każda uczelnia witała mnie niezmiennie słowami: „Naszym najsłabszym ogniwem jest pisanie scenariuszy”. Na UCLA jest inaczej. Dlaczego? Pozwolę sobie przedstawić swój punkt widzenia.

Moją osobistą strategią jest odcięcie się od zbyt silnego ładunku teoretycznego czy nadmiaru hipotetycznych sytuacji i scenariuszowych ćwiczeń. Wolę zgromadzić małą grupę dobrze wykształconych osób o silnych motywacjach, zakasać metaforyczne rękawy i wraz z nimi rzucić się w wir solidnej scenariuszowej roboty, poczynawszy od wyboru pomysłu, przez stworzenie drabinki, pierwszej wersji tekstu i wymianę uwag dotyczących koniecznych poprawek. Z drugiej strony tego twórczego tunelu wychodzi oryginalny produkt: scenariusz, który pozwoli jego autorowi jak najpełniej zrealizować drzemiący w nim potencjał i pomóc w rozwoju jego pisarskiej kariery. Niekoniecznie mam tu na myśli karierę „scenarzysty hollywoodzkiego”, lecz scenarzysty, który będzie potrafił przekuć swój talent i warsztat w historię dającą się przenieść na ekran w każdym miejscu na ziemi. Od Hollywood po Nairobi. Od telewizji do ezoterycznych eksperymentów wideo.

Wszystko to zaowocowało setkami materiałów, notatek, fragmentów wywiadów, wycinków z gazet i całą masą przemyśleń, wzbogacanych nieustannie przez dyskusję ze znajomymi scenarzystami czy studentami, z którymi wspólnie przedzieraliśmy się przez ogień tworzenia.

W którymś momencie przyszło mi do głowy, że właściwie żadna z książek na temat pisania scenariuszy nie bierze, mówiąc obrazowo, niedoświadczonego scenarzysty za rękę, by przeprowadzić go przez zawilży labirynt przekształcania wartościowego pomysłu w przynajmniej drugą wersję scenariusza. Dostarczają one dużo teorii na temat tworzenia postaci, dialogów, fabuły i didaskaliów, lecz obawiam się, że po lekturze niejeden czytelnik zasiada do pisania z paniką w sercu. Dlatego powstał ten podręcznik. Jego zadaniem jest przedstawić proces tworzenia scenariusza krok po kroku, w sposób jasny i przejrzysty, ale jednocześnie tak, by nie ograbić tej sztuki z jej głębi. Tak samo wyglądają moje kursy.

Moja ulubiona amerykańska sztuka to *Nasze miasto* Thorntona Wildera. Jest wystarczająco prosta, by mogły ją wystawiać pierwsze klasy licealne na całym świecie – i faktycznie ma to miejsce, a sztuka została przetłumaczona na wiele języków. Z drugiej strony ma taką głębię, że znajduje się w stałym repertuarze Royal Shakespeare Company w Londynie. Podobnie niniejsza książka – ma być prosta, ale nie nadmiernie uproszczona. Chciałbym zainspirować czytelnika i natchnąć go nadzieją i zaufaniem, objawiając mu jego unikalny twórczy potencjał.

Czytelnicy mogą spodziewać się dokładnie tego samego, co otrzymują w każdym semestrze moi studenci na UCLA. Statystyki wskazują, że od roku 1980 co drugi uczestnik mojego trzyletniego programu nauczania zarabia na życie pisaniem. Zawartość niniejszej książki może się poszczycić większą ilością celnych trafień niż kij baseballowy w ręku legendarnego Ty Cobba. A pisanie scenariuszy może być w życiu *prawie* tak ważne jak baseball.

Często słyszy się, że „wszystko, co napiszesz, będzie piękne, gdyż ty jesteś piękny”. To sędziwe powiedzenie z lat sześćdziesiątych

sugeruje, że struktura scenariusza jest drugorzędna, a ważniejsze jest to, jakim jest się człowiekiem. Kiedy rozpoczynam z nowymi studentami mój kurs, wręcz radośnie mówię im: „Nie jesteście piękni. Jesteście brzydkimi, zdeformowanymi stworzeniami podobnymi nieco do żab. A jednak... Wkrótce pocałuje was księżniczka nazywająca się kursem pisania scenariuszy UCLA i książkę uważający się za równie przystojnego jak Robert Redford, lecz chwilowo wyglądający jak Lew Hunter”.

Uważam, że każda osoba marząca o napisaniu scenariusza powinna poświęcić swoje ciężko lub łatwo zarobione pieniądze, by się tego nauczyć. Na przykład kupując ten podręcznik. Nikt nie może przydać nikomu talentu. Można jednak nauczyć się pisania historii. Zanim ktokolwiek zamknie książkę, mamrocząc: „Nie umiem pisać”, chciałbym podzielić się z nim radą mojego nauczyciela, profesora wykładającego scenopisarstwo na UCLA w latach pięćdziesiątych, Arthura Ripleya: „Jeśli twierdzisz, że nie umiesz pisać, napisz mi o tym list”.

Każdy może stworzyć scenariusz. Trzeba tylko chcieć. Nazywa się to pisaniem „siedzeniowym” – siedzenie pisarza musi przylegać do siedzenia krzesła.

Jako rzeczce Stary Testament: „Bóg niekiedy wybiera najdziwniejsze naczynia do przelewania najśłodsze wino”. Rzeczywiście uważam siebie za naczynie. Naczynie, które przez ponad trzydzieści lat próbowało wzbudzić w widzach śmiech lub łzy. Naczynie gromadzące mądrość setek znajomych scenarzystów i błyskotliwych nieznanym, których dzieła żarłocznie pochłaniałem. Jestem inteligentny w dopuszczalnych granicach i pełen pasji, której granice trudno wyznaczyć. Moja książka ma na celu przetworzyć te wszystkie składniki w wino upajające czytelnika do tego stopnia, że odkryje w sobie inspirację, kreatywność i prawdziwą chęć do działania.

Jestem kamerą, naczyniem, Robertem Redfordem, wiejskim chłopcem z Guide Rock z Nebraski, który pewnego dnia wybiegł z miasteczka za piłką i nigdy już nie wrócił. Ale nade wszystko

jestem taki, jak moi czytelnicy. Jestem żabą. Zbierzmy się razem i dajmy się pocałować księżniczce i królewiczowi ze stronic tej książki.

FILMY DO OBEJRZENIA

Chcąc wyrzucić na czytelnikach jak największe wrażenie, autorzy większości podręczników scenopisarskich umieszczają w nich prawdziwą nawałnicę filmów do obowiązkowego obejrzenia. W tej zawierusze czytelnicy często gubią się i tracą oparcie, żywiąc może nieśmiałe podejrzenie, że gdyby tylko zdołali połączyć mądrość przekazu książki z obejrzeniem wszystkich tych dzieł, doznaliby objawienia na temat sensu życia, pisarstwa i seksu.

Chociaż w pełni wierzę, że moja książka również pozwoli czytelnikom na doznanie objawienia w tych tajemniczych sferach ludzkiej egzystencji, to jednak chciałbym ograniczyć ich kontakty z telewizorem do zaledwie pięciu tytułów, które powinny być łatwo dostępne. Szczerze namawiam do ich obejrzenia przed dalszą lekturą. W trakcie wykładów wspominam też o innych filmach, lecz nie są one obowiązkowe.

Wspomniana „fantastyczna piątka” nie została ułożona w żadnej szczególnej kolejności, a zawiera następujące dzieła:

Obywatel Kane,

Casablanca,

Butch Cassidy i Sundance Kid,

Upadły anioł (mój film telewizyjny z 1981 r.),

E.T.

POMYSŁY

Podczas wieczorów przy ognisku, spędzanych przez jaskiniowców na obgryzaniu gorących skrzydełek pterodaktyli, przedzej czy później któryś z nich wypowiadał te doskonale znane słowa: „Irving, jaką historyjkę nam dziś zaiwanisz?” W tej kwestii zawsze zwracano się do Irvinga, bo miał łeb jak sklep, a jego opowieści poruszały wszystkich do śmiechu i łez, i całej gamy innych emocji. Można by go nazwać ojcem gawędziarzy.

Na pierwszych zajęciach mojego kursu zapoznaję słuchaczy z podobnymi osobistościami, trudniącymi się zabawianiem ludzi historyjkami w różnych krajach, które ja i moja żona Pamela mieliśmy okazję odwiedzić. Zacząłem interesować się tym podczas podróży do Afryki, gdzie w Nairobi natknąłem się na drewnianą figurkę człowieka z palcem w górze, jakby był w trakcie opowiadania historii. Dał on początek całej kolekcji. Pisząc, często oglądam sobie te figurki i rozmyślam nad opowieściami, którymi mogli dzielić się z innymi.

Młody rosyjski kmiotek trzyma rybę i drugą ręką wyraźnie pokazuje, że mógł złapać większą, ale franca uciekła. Budda fantazjuje na całego, brzdąkając na mandolinie. Rozbawiony bożek z Fidżi zabiera się do opuszczania spodni i odsłonięcia swojego fallicznego skarbu, co ma być najwyraźniej puentą niewybrednego dowcipu. Meksykański demon Azteków zastygł z dłonią przy piersi, jakby w trakcie wygłaszania żarliwego monologu. Maoryski wojownik wystawia język, aby podkreślić istotny zwrot akcji. Tancerka hula wyrzuca ze swoich zwinnych bioder jedną opowieść za drugą.

Aby stało się zadość wymogom realności, wszyscy oni mają publiczność w postaci gipsowego gargulca z katedry Notre Dame, tkwiącego przed nimi z łokciami na parapecie i podpierającego

groteskowy podbródek złożonymi dłońmi. Jak każda publiczność, żąda dobrych pomysłów. Pomysłów, które sprawią, że opuści dłoń i pochyli się z ciekawością do przodu, czekając aż coś go rozbawi, wzruszy, przestraszy, zainspiruje lub pozwoli mu zapomnieć o codzienności.

CO SIĘ SPRAWDZA NA DUŻYM EKRANIE

„Skąd pan bierze pomysły?” To chyba pytanie najczęściej zadawane zawodowym scenarzystom przez „normalnych” ludzi. Gdy jestem w dość żartobliwym nastroju, odpowiadam co następuje:

„Chcesz znaleźć dobry pomysł? Powiem ci *dokładnie* gdzie iść. Jest taka apteka sprzedająca tanie leki na rogu Hollywood Way i Magnolii w Burbank. Thrifty Drugstore. Wybierz się tam w poniedziałek rano i idź na podwórko za apteką, gdzie dwóch czarnoskórych facetów rozładowuje ciężarówkę z towarem. Co poniedziałek około dziewiętej ci goście dzielą się pomysłami. Pogadaj z nimi”.

Pomysł ten może wydawać się nieco głupkowaty, ale moim zdaniem pytanie też nie należy do najmądrzejszych. Przecież znasz odpowiedź. W życiu i pisaniu każdy uważa siebie za najważniejszą osobę na świecie. Po inspirację, tworzywo i pomysły należy więc sięgnąć do swojego własnego wnętrza.

Ktoś kiedyś oznajmił Willi Cather, że Nebraska, w której mieszka, „na pewno nie jest skarbnicą literackich pomysłów”. Cather odrzekła: „Oczywiście, że Nebraska jest skarbnicą literackich pomysłów. Każde miejsce jest skarbnicą literackich pomysłów. Prawdziwy artysta może się urodzić w stajni i wychować w chlewie, a nigdy nie będzie mu brakować mu inspiracji. Byleby potrafił je dostrzec”.

Prezes wytwórni filmowej i profesor – Peter Guber uczy swoich studentów z UCLA: „Bóg tkwi w szczegółach”. Każdy dobry scenarzysta musi *widzieć* emocjonalne i fizyczne szczegóły, z jakich utkany jest rodzaj ludzki.

Spójrz na tego gościa, jak z roztargnieniem drapie się po kroczu, rozmawiając z księdzem. Zobacz, z jaką irytacją ta kobieta przekręca pierścionek na palcu, gdy jej mąż zanudza innych, rozwodząc się bez końca nie wiadomo o czym. A to ślicznie ubrane dziecko, mające podać obrączki na weselu swojej siostry, dłubie w nosie. A ta dziewczyna próbuje z zażenowaniem ukryć ogromne pudełko tamponów wśród wylewających się z jej wózka zakupów. Trzeba patrzeć na świat oczyma Willi Cather (zachęcam do przeczytania jej arcydzieła *Moja Antonia*), Johna Steinbecka (*Grona gniewu*), Ernesta Hemingwaya, F. Scotta Fitzgeralda i innych. Przeczytajcie scenariusze *Obywatela Kane'a*, *Butcha Cassidy* i *Sundance'a Kida* czy *E.T.* i zobaczcie, jak postrzegali rzeczywistość ich twórcy: Herman Mankiewicz i Orson Welles, William Goldman, Melissa Mathison. Pomysły są wszędzie wokół, są pod naszym nosem, są w naszym wnętrzu. Musimy tylko nauczyć się patrzeć.

John Gardner napisał kiedyś: „Historia z głupim pomysłem wyjściowym będzie głupią historią, bez względu na to, jak świetnie się ją opowie”.

Jakie są więc kryteria dobrego pomysłu?

1. Konflikt

Dobry pomysł musi zawierać w sobie potencjał silnego konfliktu. To istota scenopisarstwa. W książce *Przygody scenarzysty* William Goldman (m.in. autor *Butcha i Sundance'a* i *Misery*) niejednokrotnie podkreślał, że scenariusz to przede wszystkim „struktura”. Zgadzam się z tym, dodając, że równie ważny jest konflikt. Jednym z moich celów jako wykładowcy jest odarcie procesu pisania scenariuszy z jego mglistej duchowo-psycho-bełkotliwo-szamańskiej otoczki. Konflikt. Czy to jasne? Nigdy nie umieszczajcie w jednym pokoju dwóch osób, które by się ze sobą zgadzały.

Hitler i Goering planują inwazję na Polskę. Goering zaciera ręce: „Super, zaatakujemy od wschodu”. Na co Hitler wrzeszczy: „Że jak? Od północy, głupku!” Oto konflikt – postaci mogą się zgadzać co do głównego celu, ale kłócą się, jak go osiągnąć.

Norman Lear twierdzi, że przy najlepszych scenach widzowie zadają sobie pytanie: „Dlaczego tych dwoje się kłóci i dlaczego *oboje* mają rację?” Pamiętacie uroczę rozmowy Archie Bunkera z Głupolem¹? Znajomy profesor scenopisarstwa z UCLA wyraził podobną opinię na ten sam temat: „Nikt nie chce oglądać filmu o Wiosce Szczęśliwych Ludzi”.

Mark Twain twierdził, że „tajemnym źródłem humoru nie jest radość, lecz cierpienie”. A cierpienie zawsze wzbudzone jest przez konflikt. „Odeszła ode mnie żona”. „Mam raka”. „Spotkałam dawnego kochanka”. „W dzisiejszych czasach trudniej napada się na banki”. „Chcę iść do domu”. To wszystko klasyczne przykłady ludzkich konfliktów, dających początek zarówno dramатовi, jak i komedii.

2. Czy starczy paliwa?

Podstawowym podręcznikiem dla scenarzystów i dramaturgów jest *Poetyka* Arystotelesa, uzupełniona przez *The Art of Dramatic Writing* Lajosa Egri. Warto więc poświęcić trochę czasu mającej ponad dwa tysiące lat trzyaktowej strukturze Arystotelesa. Ten sędziwy Grek jako pierwszy utrwalił na papierze zawodowe sztuczki ówczesnych dramaturgów. Struktura opowiadania składająca się z początku, środka i końca została już opisana w *Republice* Platona, lecz autorem pierwszego dogłębnego opracowania jest właśnie Arystoteles. Zachęcam wszystkich początkujących scenarzystów do nabycia jego *Poetyki* i przeczytania jej dwukrotnie na dobry początek, a potem odświeżania sobie zawartych w niej reguł co dwa, trzy lata. Są w naszym zawodzie niezbędne.

Współcześni dramaturdzy i scenarzyści używają terminu „trzyaktowa struktura” na określenie trzech części, z których składają się ich dzieła, czyli właśnie „początek”, „środek” i „koniec”. Jak wiadomo, dzisiejsze sztuki są zwykle dwuaktowe. Kiedyś były dłuższe: *Juliusz Cezar*, *Makbet*, *Romeo i Julia* i wiele innych dramatów

¹ Bohaterowie serialu *All in the Family* (czwarte miejsce na liście 50 Programów Wszechczasów według TV Guide) – przyp. red.

Szekspira miały pięć aktów. Te akty nie mają nic wspólnego z dramaturgicznymi częściami dzieła, o których pisał Arystoteles.

Akt pierwszy we współczesnym rozumieniu oznacza „początek”, czyli *sytuację*. Pomysł. Powód, dla którego zaprasza się ludzi do spędzenia dwóch godzin w kinie. Akt drugi to „środek”, czyli *kompli-kacje*. Intryga musi się zagęścić. Przyczyna i skutek. Robi się gorąco. Trzeci akt, „koniec” – to *zakończenie*. Kulminacja. Katharsis. The End.

Cały scenariusz powinien mieć od 100 do 110 stron. Przed przystąpieniem do pisania trzeba mieć pomysł na pomysł, który w atrakcyjny sposób zostanie przedstawiony widzowi około siedemnastej strony scenariusza. Te 17 stron to jest właśnie akt pierwszy. Akt drugi zaczyna się mniej więcej na stronie 17 i kończy około strony 85. Zawiera w sobie komediowe lub dramatyczne komplikacje, które często okazują się dla scenarzystów prawdziwie grząskim piaskiem.

Zwykle przenosimy Butcha i Sundance’a do Boliwii albo każemy Elliotowi uciekać z E.T. na spotkanie ze statkiem kosmicznym około 85 strony scenariusza, rozpoczynając w ten sposób trzeci akt. Rozwój akcji od końca aktu pierwszego do początku aktu trzeciego wymaga sporo pomysłów i papieru. Zobaczmy – od strony 17 do 85... jęk niedowierzania... przynajmniej sześćdziesiąt osiem stron! I tu właśnie zasadza się sens życia scenarzysty i odpowiedź na pytanie, czy pomysł na scenariusz ma w sobie „dość paliwa”. I uwaga. To właśnie w drugim akcie wiele, a nawet większość filmów rozbija się na rafach.

Należy wybrać taki pomysł, który pociąga za sobą jak najwięcej komplikacji i sposobów na pobudzenie publiczności do szerokiej gamy emocji. Jest rzeczą niemożliwą wypełnić sześćdziesiąt osiem stron opowieścią o jednym ciekawym zdarzeniu albo komedią opartą na jednym żarcie, więc lepiej od razu dać sobie z tym spokój. Dobry pomysł musi unieść cały 100- lub 110-stronicowy scenariusz. Pozwólcie, że powtórzę: pomysł jest najważniejszy. A potem struktura. Ironią losu jest to, że najmniej istotny jest sam scenariusz.

Oczywiście jego pisanie zabiera najwięcej czasu. Jednak historię i scenariusz można poprawić. Pomysłu nie da się poprawić.

3. Na ekranie, a nie w głowie, proszę

Nie należy wybierać pomysłów, których dramatyczny lub komiczny potencjał jest trudny do przeniesienia na ekran. Artyści, pisarze, aktorzy czy architekci są zazwyczaj nudnymi bohaterami, gdyż ich wewnętrzne konflikty trudno zdramatyzować, zwerbalizować i zwizualizować.

Gdy pracowałem w Disneyu, przyszedł raz do mnie scenarzysta z pomysłem na film o pudełku, które gadało, chodziło, miało ręce i nogi, i nosiło szary kapelusz. Było to pudełko obdarzone ludzką osobowością i emocjami. Wprowadziło się do mieszkania pewnego nieśmiałego młodzieńca i wkrótce stworzyła się między nimi więź niczym z *Dziwnej pary*. Pudełko wychodziło na imprezy, a młody kawaler spędzał wieczory w bibliotece. Próbowało wciągnąć go w krąg swoich cieszących się życiem znajomych, ale na próżno. W kulminacyjnej sekwencji zostało pojmane przez agentów z jednostki rządowej w stylu FBI, którzy podjęli decyzję, żeby zniszczyć tę beztroską, przysparzającą problemów, sympatyczną i wywrotową istotę z kartonu. Zawieźli ją więc na złomowisko i wpakowali na taśmę transportującą śmieci do zniszczenia. Wywołało to bunt maszyn w całej metropolii. Reflektory, młoty pneumatyczne, suszarki do włosów, miksery i zmywarki naczyń wstawiły się za swoim kartonowym przyjacielem z szaleńczą i iście ludzką odwagą. Młody kawaler stanął wówczas na wysokości zadania i wykrzesał z siebie nieoczekiwaną dawkę heroizmu, ratując skazane na destrukcję pudełko w zabawnym i poruszającym trzecim akcie.

Wydawało mi się, że ta historia to wspaniały materiał dla Disneya, lecz nikt z zatrudnionych tu producentów nie podzielał mojego entuzjazmu. W końcu udałem się do wysoko postawionego producenta, scenarzysty Billa Walsha. Wy tłumaczyłem mu swój dylemat i przedstawiłem pomysł na film o gadającym pudełku, który prawdopodobnie już znał. Bill słuchał cierpliwie i z uwagą.

Kiedy zamilkłem, zaciągnął się cygarem, pokręcił wąsa i zapytał: „No, to nawet śmieszne, Lew. Ale pomyślałeś, jak to pudełko będzie wyglądać na ekranie?”

Mroki mojej niewiedzy rozświetlił blask słońca! To był pomysł, który znakomicie prezentował się w wyobraźni, ale kiedy przymierzy się go do ekranu kinowego otrzymuje się po prostu pudełko gadające z człowiekiem i na odwrót. To się nie uda! Widzowie przychodzą do kina z jasno sprecyzowanymi poglądami na temat pudełek. Dla niektórych są kwadratowe, dla innych prostokątne. I tyle. Pamiętacie okrytą nie najlepszą sławą produkcję George’a Lucasa *Kaczor Howard*? Ponieważ wszyscy wiemy, jak wygląda kaczką, Lucasowi nie udało się przekonać widzów, że kaczor na ekranie nie jest po prostu facetem w przebraniu. Całkiem niezłym przebraniu, ale jednak – z tego powodu cienka nić wiarygodności łącząca publiczność i ekran została bezpowrotnie zerwana. Z kolei nikt tak naprawdę nie wie, jak może wyglądać kosmita. Pozwoliło to widzom uwierzyć w zagubionego na ziemi E.T.

4. Jak najmniej „gadających głów”

Wybierz taki pomysł, który da się przełożyć na język wizualny. Gadające głowy zostaw dla teatru. Pisanie scenariuszy jest niczym nakładanie obrazów na płótno, a źródłem tych obrazów może być cały otaczający świat. Korzystajmy z niego bez ograniczeń.

Jestem prawie zirytowany, że w ogóle powstał film *Kolacja z Andrzejem*. Uważam, że sceny z ludźmi jedzącymi posiłki należą do najnudniejszych na świecie – jedno wielkie gadanie. A mimo to *Kolacja* była czarującym „małym” filmem, z którego autorstwa byłbym dumny ze względu na pięknie rozpisany konflikt wewnętrzny i napięcie między dwójką wrażliwych bohaterów.

Kolacja z Andrzejem zmusza mnie do wygłoszenia oświadczenia, którym zawsze dzielę się ze słuchaczami moich kursów: od wszystkich zasad, które podaję są wyjątki. Proszę tylko o jedno – nie odrzucajcie żadnej z nich dla tychże wyjątków, zwłaszcza jeśli są to wyjątki pojedyncze lub mało znaczące. Żadna z zawartych

w niniejszym dziele reguł nie została wymyślona przeze mnie, lecz ma długą historię, ciągnącą się gdzieś od wymyślenia kina przez Tomasza Edisona. Z pełnym zaangażowaniem zachęcam moich studentów, by najpierw nauczyli się zasad, a potem dopiero je naginali bądź łamali.

Trzymajcie się więc z daleka od pomysłów opartych w zbyt dużym stopniu na dialogach lub rozgrywających się w umysłach bohaterów.

5. Seks i przemoc

Malarz ma w swojej paletce trzy główne kolory: czerwony, niebieski i żółty. Cała reszta jest pochodną tych barw. Scenarzysta dysponuje dwoma głównymi kolorami emocji: seksem i przemocą.

Kiedy zaczynałem pracę jako nauczyciel, jeden z moich bardziej wrażliwych słuchaczy powiedział mi, że wręcz rozgniewał go mój nacisk na seks i przemoc w kinie. Wydawało mu się, że zachęcam wszystkich do zalewania widzów krwią w stylu Rogera Cormana czy Briana de Palmy. Chcąc wyjaśnić to nieporozumienie, nakreśliłem mu fabuły tak klasycznych dzieł, jak *Medea*, *Król Edyp*, *Hamlet*, *Król Lear*, podałem przykłady ze sztuk Ibsena i Tennessee Williamsa. Teatr grecki, Szekspir i wiele arcydzieł wzbogacających cywilizację Zachodu są w dużym stopniu podszyte seksem, przemocą lub jednym i drugim. Nie ma co zaprzeczać.

Freud twierdził, że wszystko, co robimy i o czym śnimy, jest wyrazem naszej seksualności. Pamiętacie zajęcia z psychologii na studiach? Spójrzcie na zwiastuny filmów w kinie czy telewizji. Spokojnie osiem na dziesięć z nich odwołuje się do przynajmniej jednej ze wspomnianych przeze mnie pierwotnych emocji. Nie chorobliwych – pierwotnych.

Może zamiast używać mocnych słów jak „seks” i „przemoc” ktoś woli je zastąpić określeniami „zmysłowość” i „akcja dramatyczna”. Nie powoduje to natychmiastowych skojarzeń z tryskającą krwią i nagimi ciałami. Często najbardziej ekstremalną formą przemocy jest przemoc psychologiczna. Ogromne napięcie seksualne może

pojawić się w scenie, w której wszystkie osoby są w pełni ubrane. Tennessee Williams robił to mistrzowsko (*Tramwaj zwany pożądaniem*, *Kotka na gorącym blaszanym dachu*), podobnie jak Bergman (*Tam, gdzie rosną poziomki*) lub Eugene O'Neill (*Żaloba przystoi Elektrze*).

John Wilder, producent wykonawczy serialu NBC *The Yellow Rose*, którego pisanie nadzorowałem, nalegał, by w każdej scenie była „pasja i napięcie”. Był to jego sposób określania „seksu i przemocy”. Zespół scenarzystów mawiał: „O nie, musimy tu dać więcej P i N dla Johna”. Oczywiście wiedzieliśmy, że tak naprawdę robiliśmy to dla publiczności, ale John był twardym sierżantem i spełnianie jego wymagań było naszym pierwszym wyzwaniem. Pasja i napięcie. Zmysłowość i akcja dramatyczna. Wszystko to sprowadza się do SEKSU i PRZEMOCY.

Mnie osobiście najbardziej podoba się określenie „zmysłowość i akcja dramatyczna”. Jeżeli w scenariuszu nie znajdzie się zmysłowość i akcja dramatyczna w rozumieniu Szekspira czy greckich dramaturgów, widzowie nie dadzą najprawdopodobniej rady obejrzeć opartego na nim filmu bez popcornu zaprawianego kofeiną. Zapewne dostaną sporą dawkę „Wioski Szczęśliwych Ludzi”.

Czy dobrze wyczulem, że niektórym z was wydaje się, że *Dźwięki muzyki* nie spełniają tego wymogu? Bzdura! Hitlerowcy stanowili ciągłe zagrożenie; uczucie między Marią i ojcem dzieci było bardzo zmysłowe. Spójrzcie na widmo śmierci unoszące się nad E.T., jeśli nie uda mu się wezwać na pomoc statku kosmicznego. Albo na emocjonalną przemoc między Hannibalem Lecterem i Clarice Sterling w *Milczeniu owiec*. Bądź na seksualne napięcie i konflikt między Archiem i Edith Bunker w *All in the Family*. Przykłady można mnożyć.

Wszystko sprowadza się do tego, żeby dobry pomysł na film miał potencjał konfliktu opartego na seksie lub przemocy. Ułatwi to zbudowanie drugiego aktu. A widzowie będą w napięciu oczekiwali, co się stanie za chwilę.