

Artur Borowiecki¹
Uniwersytet Łódzki
ORCID ID: 0000-0003-2170-5600
e-mail: artur.borowiecki@uni.lodz.pl

Proces kształtowania struktury dramaturgicznej (scenariuszowej) w narracji filmowej

ABSTRAKT

W praktyce filmowej scenarzyści, reżyserzy często odwołują się do schematów według których konstruuje się przebieg wydarzeń fabularnych w filmach. Wspomniane wzorce rozwoju fabuły nazywane strukturami scenariuszowymi lub dramaturgicznymi są omawiane praktycznie w każdym podręczniku pisania scenariuszy filmowych. Większość teoretyków sztuki scenariopisarskiej proponuje własne schematy rozwoju dramaturgicznego historii filmowej. W niniejszym artykule zostanie zdefiniowany termin struktura dramaturgiczna, zarysowany krótki szkic historyczny dotyczący ewolucji struktur scenariuszowych oraz nastąpi analiza porównawcza obecnie propagowanych schematów dramaturgicznych.

Słowa kluczowe: struktura dramaturgiczna, fabuła, schemat dramaturgiczny, analiza scenariuszowa, paradygmat Syd Fielda

Wstęp

Jednym z przejawów kształtowania przez człowieka kultury jest tworzenie przez niego różnych form narracyjnych – od mitów, baśni, po film, serial, czy gry komputerowe. Relacje z naszych życiowych doświadczeń, opowieści snute w czasie codziennych rozmów, zazwyczaj przybierają formę narracji będąc opowieściami o pewnych historiach. Narracyjność łączy się z pojęciem fabularyzacji, bez względu na to czy mówimy o wytworze artystycznym, czy codziennym „snuciu

¹ Data złożenia tekstu do Redakcji „MiS”: 01.04.2021 r.; data zatwierdzenia tekstu do druku: 17.11.2021 r.

opowieści”. Trzebiński wyjaśnia, że ośrodkiem dla tworzenia wszelkich narracji są „schematy narracyjne”, zawierające odpowiednie procedury interpretacyjne tworzące „dramaturgiczny model określonej sfery świata”². Schematy narracyjne były w centrum zainteresowania formalistów, następnie strukturalistów, którzy zgodnie ze swą lingwistyczną proweniencją poszukiwali jednostek podstawowych tekstu narracyjnego (jednostki C. Bremonda, funkcje W. Proppa, semy C. Levi-Straussa) wyróżniając w strukturze zestaw pewnych elementów fabularnych (postacie, wydarzenia), jednocześnie analizując relacje zachodzące pomiędzy nimi (chronologia i inne zależności). Ich badania na grunt filmów fabularnych w zmodyfikowanej formie transponowali m.in. Seymour Chatman, Edward Branigan, czy neoformaliści wywodzący się z kręgu kognitywistów amerykańskich (David Bordwell, Kristin Thompson). Wszyscy wymienieni wskazują na istnienie struktury fabularnej, organizującej przebieg zdarzeń, którą Bordwell nazywa kanonicznym wzorem rozwoju akcji³. Wspomniany wzorzec fabularny stał się tematem zainteresowania amerykańskich scenarzystów (z czasem także europejskich), producentów i teoretyków kina pragnących odkryć złotą formułę, dla pisania „dobrych” historii filmowych. Wzorce rozwoju fabuły nazywane strukturami scenariuszowymi lub dramaturgicznymi są omawiane praktycznie w każdym podręczniku sztuki scenariopisarskiej. Większość autorów w oparciu o już powstałe wzory rozwoju akcji tworzy własne propozycje rozwoju dramaturgicznego historii filmowej.

W niniejszym artykule zostanie zdefiniowany termin struktura dramaturgiczna, zarysowany krótki szkic historyczny dotyczący ewolucji struktur scenariuszowych. W części właściwej artykułu nastąpi analiza porównawcza powstałych już schematów scenariuszowych.

Struktura dramaturgiczna

Definiując, czym jest struktura dramaturgiczna należy uwzględnić, że twórcy filmowi zaadaptowali i rozwinęli specyficzne terminy zaczerpnięte z różnych dziedzin sztuki, które są używane na etapie developmentu scenariuszowego czy w późniejszych etapach produkcji filmowej. Dlatego należy odróżnić teorie scenopisarskie, które są publikowane w piśmiennictwie poradnikowym, od poetyki i teorii filmu w ujęciu akademickim. Metody opisowe z podręczników scenariopisarskich są sceptycznie traktowane przez badaczy, jako te, które nie zostały poddane gruntownym badaniom a wiedza na ich temat jest dostarczana

² Trzebiński J., *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 23.

³ Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 35.

przez osoby nie legitymujące się wykształceniem naukowym. Co ważne nie ma ścisłej korelacji pomiędzy akademickim sposobem analizy historii filmowej a praktycznym ujęciem tematu. Odmienne opisują dramaturgię filmową teoretycy i praktycy scenopisarstwa, a odrębnie konceptualizują dramaturgię teoretycy filmu. Struktura dramaturgiczna inaczej będzie rozumiana w zależności od tego kto podejmuje się próby jej zdefiniowania. Owa struktura jako jedno z podstawowych narzędzi kształtowania kompozycji filmu jest dokładniej analizowana i opisywana przez wykładowców sztuki scenariopisarskiej niż przez badaczy traktujących ją marginalnie, jako jeden z wielu aspektów poprzez które realizuje się narrację w filmie fabularnym.

Na początku uściślię konotacje terminu struktura z schematem. Ten drugi w definicji językowej oznacza gotowy wzór czegoś, wielokrotnie powielany, natomiast struktura jest elementem organizującym całość. Często te słowa traktowane są synonimicznie, aczkolwiek struktura w warstwie semantycznej posiada większy zakres znaczeniowy. Badając strukturę można odnajdywać schematy. Jak wskazuje Bartoszyński, odnośnie literatury, analizując strukturę fabularną jesteśmy w stanie wyróżnić w niej trzy warstwy, z których jedna będzie zespołem „schematów fabularnych czy figurą fabularną”⁴. Struktury fabularne powstają w wyniku „wyboru i kolejnościowego uporządkowania z góry założonych elementów schematów fabularnych, tworząc szeregi owych elementów”⁵. Struktura fabularna jest poziomem organizacji fabuły ustanawiającym podstawowe „uporządkowania zdarzeń (zwłaszcza czasowe i przyczynowe), oraz sieć relacji między postaciami w nich uczestniczącymi”⁶. Łukasz Plesnar pisze, iż strukturę fabularną, jako układ procesualno-zdarzeniowy da się zredukować do schematu zdarzeniowego⁷ (czyli fabularnego). W tym ujęcia zatem powtarzalność pewnych cech formalnych (formalne w aspekcie tego artykułu, bo również funkcjonują schematy stylu filmowego) w narracji filmowej konstituują schematy, według których kształtuje się strukturę fabularną. Wojciech Otto słusznie zauważa, iż struktura dramaturgiczna funkcjonuje w ramach każdego dzieła filmowego, natomiast schematy dramaturgiczne mogą być powielane (np. kino hollywoodzkie) lub zwłaszcza przy kinie autorskim takowe mogą być podważane, modyfikowane na potrzeby twórczej ekspresji⁸.

Struktura dramaturgiczna (nieprawidłowo nazywana dramatyczną) zwana również strukturą scenariuszową z uwagi na to, iż kształtowana jest na etapie

⁴ K. Bartoszyński, *O badaniach utworów fabularnych*. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1976, nr 67, s. 96.

⁵ *Ibidem*, s. 105.

⁶ J. Sławiński, *wątek* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998, s.148.

⁷ Ł. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 203.

⁸ W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, vol. XVI/no. 2015, nr 25, s. 76.

tworzenia historii fabularnej, powstaje na etapie pisania scenariusza. Natomiast dramaturgia filmowa kształtowana jest na poszczególnych etapach tworzenia filmu od pomysłu do finalnego montowania poszczególnych ujęć. Oczywiście inaczej wygląda warsztat scenarzysty, a innym zakresem środków dramaturgicznych operuje montażysta filmowy. Sama jednak struktura dramaturgiczna kształtowana jest głównie podczas pisania scenariusza filmowego. Oczywiście niewielkie zmiany są wprowadzane na etapie planu zdjęciowego, czy w montażowni, niektórzy wręcz podkreślają układanie właściwej dramaturgii w późniejszych etapach. Dla przykładu Krzysztof Kieślowski twierdził, iż jego filmy powstają w montażowni, tam jest kształtowana ich warstwa dramaturgiczna⁹. Znanym sposobem kreowania dramaturgii czy poetyki filmów dokumentalnych jest etap ich montowania, kiedy to dopiero można mówić o docelowym szkicu przebiegu wydarzeń. Niezaprzeczalnie jednak zasadniczy konstrukt struktury dramaturgicznej jest formowany podczas pracy nad scenariuszem filmów fabularnych.

Terminem „dramaturgia” Jacek Ostaszewski określa „zbiór zasad kompozycyjnych, dotyczących sposobów konstruowania i przedstawiania akcji i świata fikcyjnego, w którym ona się rozgrywa”¹⁰. Referując techniczne aspekty konstrukcji dramaturgicznej utworów filmowych wymienia podział na akty, ich długość, punkty zwrotne itp. Eksperti Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej opiniując wnioski o dofinansowanie produkcji filmowej poddają ocenie konstrukcje dramaturgiczne przyszłych filmów. Struktura dramaturgiczna zawiera opis rozwoju fabuły, wraz z artykulacją wydarzeń o zwiększonej lub zmniejszonej dramaturgii. Owa artykulacja odróżnia go od schematów fabularnych, o których Branigan pisze, że nie odnoszą „się bezpośrednio do takich problemów jak oczarowanie odbiorcy, reakcja emocjonalna czy uczestnictwo w opowiadaniu (oddziaływanie na odbiorcę za pomocą manipulowania punktami widzenia)”¹¹, na to zwraca się uwagę w strukturze dramaturgicznej czy opracowanych na potrzeby pisarstwa schematach dramaturgicznych zawierających opisy tzw. przebiegów dramaturgicznych. Tak jak porządek fabularny oparty jest na przyczynowo-skutkowej zależności, tak porządek dramatyczny zakłada występowanie pewnych charakterystycznych aspektów dramaturgicznych. Tym samym jeśli następuje opis zdarzeń w porządku chronologicznym, będzie mowa o fabule filmowej; jeśli dodatkowo uzupełni się ten opis aspektami dramaturgicznymi, będzie to dotyczyło struktury dramaturgicznej. Pisząc o aspektach mam na myśli najważniejsze elementy struktury scenariuszowej: jak podział na poszczególne akty (wstęp, rozwinięcie, zakończenie),

⁹ Zob. K. Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, Agora, Warszawa 2018.

¹⁰ J. Ostaszewski, „dramaturgia” [w:] *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2010.

¹¹ E. Braniga, *Schemat fabularny* [w:] *Kognitywna teoria filmu* red. i tłum. Jacek Ostaszewski, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 129.

progresję dramaturgiczną (ujawnianie informacji o większej sile oddziaływania emocjonalnego na widza), przełamania dramaturgiczne, czyli punkty zwrotne w sposób zasadniczy odmieniające losy bohaterów oraz o sekwencje filmowe, które charakteryzują dominanty tematyczne.

Często zwłaszcza w poradnikach scenariopisarskich wyrażenie struktura dramaturgiczna jest traktowane zamiennie z strukturą narracyjną. Jednak nie można między nimi postawić znaku równości, bo w tej pierwszej eksplikuje się aspekty dramaturgiczne w przebiegu fabularnym a struktura narracyjna zawiera w sobie wszystkie elementy kształtujące narrację. Marek Hendrykowski wyjaśniając znaczenie paradygmatu, czyli gotowego wzorca struktury dramaturgicznej, stwierdza, iż jest to „ujmowanie konstrukcji w kategoriach projektu struktury narracyjnej”. Wynika z tego, że struktura dramaturgiczna jest podrzędna, czy wręcz na usługach tworzonej narracji. Porządkuje dyskurs opowiadania o bohaterze (bohaterach) maksymalizując emocje u widzów.

W praktyce by zbudować logiczną a jednocześnie immersyjną narrację, twórcy korzystają z różnych schematów dramaturgicznych (niekoniecznie świadomie) zawierających „podstawowe zasady dramaturgii filmowej”¹². Zasadność ich używania w procesie twórczym podkreśla wielu zawodowych reżyserów czy scenarzystów. Wśród nich można wymienić takich twórców filmowych, jak m.in. Pier Paolo Pasolini, stwierdzający, że scenariusz jest „strukturą zdążającą ku innej strukturze”¹³, Macieja Karpińskiego, twierdzącego, że „zapisana na papierze historia, nie posiadająca struktury scenariusza – nie jest scenariuszem filmowym”¹⁴, czy Filipa Bajona, wskazującego, iż punkty zwrotne muszą się znaleźć w konkretnych miejscach w scenariuszu¹⁵. Polski konsultant scenariuszowy Filip Kasperaszek, współtwórca Atelier Scenariuszowego, podkreśla, iż w około 80 procentach współczesnych produkcji filmowych można odnaleźć schemat dramaturgiczny zgodny z amerykańskimi zasadami dramaturgii filmowej¹⁶. Konieczność korzystania z dostępnych modeli struktury dramaturgicznej na etapie developmentu scenariuszowego zauważa Wojciech Otto, stwierdzając, że „w toku filmowej opowieści pojęcie struktury nabiera ogromnego znaczenia, stanowiąc wykładnię konstrukcyjną tekstu słownego i zaprojektowanego w nim programu przyszłego dzieła filmowego”¹⁷. Schematy, którymi posługują się twórcy projektując fabułę są propagowane w amerykańskim systemie produkcji

¹² M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie*, Wydawnictwo Rabid, Warszawa 2006, s. 137.

¹³ P. P. Pasolini, *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 1973, nr 2, s. 39.

¹⁴ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie...*, s. 138.

¹⁵ Wykład z dnia 20.03.2013 roku prowadzony dla studentów III roku scenopisarstwa PWSFTViT w Łodzi.

¹⁶ Polskie Radio, *Audycja czwórki Atelier Scenariuszowe – sztuka pisania nietuzinkowych tekstów*. <https://www.polskieradio.pl/10/3943/Artykul/1778560,Pisanie-scenariusza-Przecieramy-nowe-szlaki>, (10.02.2021).

¹⁷ W. Otto, *Paradygmat i suspens...*, s. 73.

filmowej. Model producencki wręcz wymusza na twórcach ich stosowanie czy konstruowanie przebiegu wydarzeń fabularnych według sprawdzonych i wielokrotnie powielanych schematów.

Proces kształtowania struktury dramaturgicznej

Analizę zjawiska należy rozpocząć od przeglądu *Poetyki* Arystotelesa. Filozof w swych rozważaniach wskazał, jak zauważa Zofia Mitosek, na dwa aspekty formotwórcze sztuki. Formowanie materiału rozumiane jako przemiana akcji w fabułę literacką oraz drugi – jako „modelowanie materii życiowej, emocji i mniemań odbiorców przez obramowanie estetyczne”¹⁸. Obydwa aspekty stały się tematem dwudziestowiecznej nauki o literaturze, jednak to pierwszy z czynników stał się przedmiotem zainteresowania twórców wywodzących się ze środowisk filmowych. Pomimo tego, iż nie jest to rodzaj metodologii badawczej tylko wytyczne warunkujące maksymalizację doświadczeń emocjonalnych z odbioru danego dzieła, nazywane przez Ari Hiltunena „doświadczenia przyjemności właściwej”¹⁹, to poszczególne składowe obecnie propagowane schematów dramatycznych są rozwiniętą formułą tego co filozof zaproponował dwa tysiące lat temu. Stagiryczyk usankcjonował trójaktową formułę, która stała się dramaturgicznym imperatywem w storytellingu w tym także w naukach scenariopisarskich. Określił proporcje między poszczególnymi aktami opowiadania, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne (wprowadzenie, rozwój wydarzeń, zakończenie). Wyszczególnił i zdefiniował pojęcia, które są składowymi fabuły: „perypetia” jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, która odbywa się według podanych zasad”²⁰, „rozpoznanie” jako „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, który prowadzi do przyjaźni lub wrogości między postaciami, których stan szczęścia lub nieszczęścia został uprzednio [przez poetę] określony”²¹ i „patos” czyli „bolesne lub zgubne zdarzenie”²². Powyższe elementy struktury dramaturgicznej branża filmowa zaliczyła do jednej kategorii określanej jako punkty zwrotne, które zasadniczo odmieniają przebieg wydarzeń fabularnych. Arystoteles w przeciwieństwie do współczesnych badaczy nie umiejscawiał tych punktów w konkretnym czasie trwania utworu tylko udzielił ogólnych wskazówek co do dramaturgicznych następstw związanych z ich wprowadzeniem oraz kolejnością

¹⁸Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1983, s. 32.

¹⁹A. Hiltunen, *Arystoteles w Hollywood*, tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2018, s. 5.

²⁰Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1988, s. 31.

²¹*Ibidem*, s.32.

²²*Ibidem*, s.33.

występowania. W pierwszej części tragedii bohater w wyniku nieświadomości dokonuje złych wyborów – „błądził”, co prowadzi do popełnienia czynu tragicznego (*pathos*). Skutkiem tego jest perypetia w następstwie której następuje wyjaśnienie (*anagnorisis*) błędu i zdiagnozowanie winy tragicznej (*hamartia*) bohatera.

Pomimo tego iż w kolejnych stuleciach badano konstrukcje dramatów scenicznych (Horacy, Eliusz Donat, Henrik Ibsen) to nie miały one wpływu na ukształtowanie paradygmatów filmowych. Należy jedynie wspomnieć o spopularyzowanych w drugiej połowie XX wieku badaniach prowadzonych przez niemieckiego dramaturga Gustava Freytaga. W sformułowanej przez siebie strukturze dramatycznej²³, popularnie nazywanej obecnie trójkątem lub piramidą Freytaga, wymienia oraz charakteryzuje pięć aktów dotyczących utworów scenicznych:

- ekspozycja wprowadzająca,
- rozwój akcji – zarysowanie konfliktu,
- punkt kulminacyjny lub punkt zwrotny, w którym następuje odmiana losów bohatera,
- rozwiązanie akcji, które może zawierać ostateczny moment zawieszenia, podczas którego nie ma pewności co do ostatecznego wyniku konfliktu,
- *dénouement*, właściwe rozwiązanie, ostateczny wynik dramatu.

Opisany przez niego schemat przeniknął nie tylko do branży filmowej, ale również stał się wzorcem dla struktury dramaturgicznej w opowiadaniach, wystąpieniach publicznych, czy reklamach telewizyjnych. Analizując późniejsze teorie mające wpływ na kształtowanie schematów scenariuszowych można jedynie wymienić Lajosa Egri, czy Georgesa Polti, którzy co prawda nie proponowali gotowych wzorców dla struktur (Egri wręcz przedkładał bohatera nad fabułę) to jednak ich obserwacje i zalecenia miały wpływ na kształtujące się hollywoodzkie scenariopisarstwo.

Trudno jednoznacznie ustalić datę kiedy w branży scenopisarskiej zaczęły funkcjonować wzory schematów dramaturgicznych, którymi pisarze posługiwali się przy opracowywaniu fabuł filmowych. Linda Seger sugeruje, iż w pierwszych latach istnienia wielkich studiów filmowych twórcy rekrutujący się głównie z środowiska pisarzy czy dramaturgów scenicznych opierali się na intuicji (talencie) opracowując scenariusze. Nie istniały jako takie wytyczne, czy szablony fabularne ze wskazówkami przebiegu dramaturgicznego²⁴. Wykładnią były jedynie tłumaczenia tekstów Arystotelesa, czy Freytaga, „kino korzystało z bardziej bezpośredniej tradycji, którą (...) stanowił teatr dziewiętnastowieczny, szczególnie zaś „szkoła

²³ Zob. G. Freytag, *Technique of the Drama*, Chicago: S.C. Riggs & Co, 1986.

²⁴L. Seger, *Syd Field: A Historical Perspective*, <https://scriptmag.com/features/syd-field-historical-perspective>, 10.03.2021

dobrej kompozycji”²⁵. Dopiero w latach siedemdziesiątych zbadał i opisał strukturę dramaturgiczną filmu fabularnego amerykański scenarzysta, teoretyk, wykładowca uniwersytecki Syd Field. Nawiązując do arystotelesowskiej formuły dramaturgicznej dzieła narracyjnego, wyodrębnił istnienie trzech aktów filmowych (początek, środek i zakończenie), oraz występowanie dwóch punktów zwrotnych pod koniec aktów fabularnych. Kluczowym jest tutaj pojęcie owych punktów, którymi operuje się w strukturze filmowej nader często. Są to przełamania dramaturgiczne w sposób zasadniczy odmieniające losy głównych bohaterów. Punkty zwrotne (PZ) mające „bardziej generalny charakter niż pozostałe lokalne punkty zwrotne”²⁶, charakteryzuje je zwrot akcji dokonujący się za sprawą jakiegoś zdarzenia będącego „punktem kulminacyjnym w odniesieniu do sąsiednich scen na płaszczyznach: tematycznej, poznawczej i emocjonalnej”²⁷. W ostatnim trzecim akcie Field wskazał na tak zwany moment kończący (*climax*), czyli właściwe rozwiązanie i występujące po nim wybrzmienie opisujące dalsze losy postaci. Oprócz powyższego scenarzysta założył występowanie punktu inicjującego historię w pierwszym akcie, czyli zdarzenia determinującego zaistnienie historii filmowej (czynnik zakłócający życie protagonistów) oraz tak zwanego *midpointu* czyli wydarzenia usytuowanego mniej więcej w połowie trwania filmu, w którym bohater dokonuje czynności „bez odwrotu”²⁸.

W oparciu o fieldowski paradygmat, amerykański teoretyk i konsultant scenariuszowy Michel Hauge, w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia, opracował formułę sześciu etapów (*Six-Stage Structure*). Scenarzysta dzieli każdy z aktów na dwie części, co w sumie przekłada się na sześć etapów, w których zakończeniem każdego z nich jest charakterystyczny punkt zwrotny (te same punkty przełamań dramaturgicznych funkcjonujące w ramach paradygmatu Fielda). Jak twierdzi autor omawianej koncepcji: „punkty zwrotne zawsze zajmują te same pozycje w historii. Tak więc to, co dzieje się w 25 procentach filmu w 90-minutowej komedii, będzie identyczne z tym, co dzieje się przy tym samym odsetku trzygodzinnej epopei”²⁹. Same punkty zwrotne będące zakończeniem poszczególnych etapów Hauge umiejscawia w stałych punktach historii filmowej, odpowiednio: 10%, 25%, 50%, 75%, ostatni punkt zwrotny jest ruchomy (90%-99%). Scenarzysta każdemu z etapów nadaje charakterystyczną nazwę na podstawie kluczowej funkcji, jaką ma spełniać dany etap, oraz opisuje sytuacje,

²⁵J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 86.

²⁶*Ibidem*, s. 101.

²⁷*Ibidem*, s. 102.

²⁸Zob. S. Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York: Random House Press, 1982.

²⁹M. Hauge, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays*

<https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts>, (15.03.2021).

z jakimi jest konfrontowany główny bohater filmowy: Etap I – Konfiguracja (*The setup*). Etap II – Nowa sytuacja (*The newsituation*). Etap III – Postęp (*Progress*). Etap IV – Komplikacja i wyższe stawki (*Complications and higherstakes*). Etap V – Finałowe rozstrzygnięcie (*The finalpush*). Etap VI – Następstwa (*The aftermath*).

Podobną metodologię w konstrukcji struktury narracyjnej jak Hauge zaproponował scenarzysta, wykładowca akademicki Frank Daniel dzieląc fabułę filmową na osiem sekwencji (*sequence approach*) zawierających się w interwałach czasowych 10 – 15 minutowych³⁰. Daniel nie tyle skupia się na trójaktowości dzieła co na poszczególnych korpusach tekstu. Każdy z nich posiada wewnętrzną strukturę z wyraźnie zarysowanym centralnym punktem dramatycznym wokół którego nadbudowana jest pozostała treść dla danej sekwencji. Autor koncepcji opisuje każdy z korpusów fabuły charakteryzując występujący w nim układ zdarzeń wraz z ich funkcjami dramaturgicznymi. Kolejność występowania po sobie sekwencji jest ściśle określona jednak nie wszystkie muszą zaistnieć w każdym utworze filmowym.

Syntetyczne podejście (biorąc pod uwagę model Fielda i Daniela) w konstrukcji schematów dramaturgicznych proponuje amerykański teoretyk scenariuszowy Blake Snyder rozpatrując szczegółowo beaty fabularne. W przemyśle filmowym jak i telewizyjnym pod pojęciem beatu³¹ rozumie się zdarzenie fabularne, wraz z poprzedzającym je wprowadzeniem jak i wybrzmieniem, rozwijające fabułę. Kolokwialnie tłumaczy to Linda Anderson pisząc w swoim podręczniku, iż każdy beat jest „krokiem naprzód w historii filmowej”³². Zazwyczaj w fabule filmu komercyjnego ma miejsce kilkadziesiąt tego typu zdarzeń (beatów) zawierających się w przedziale między 60-90. Snyder wyodrębnia z tego zbioru 15 według niego kluczowych beatów nazywając je *Beat Sheet*, następujących kolejno po sobie co około dwanaście minut. Każda tego typu jednostka wpływa w sposób znaczący na rozwój fabuły³³. Snyder charakteryzuje poszczególne beaty opisując ich znaczenie dla przebiegu dramaturgii filmowej. W tym przypadku mamy połączenie założeń Fielda jak i Franka Daniela. Dla przykładu rozpatrując kilka początkowych beatów. Scena otwierająca zawiera pierwszy znaczący punkt charakteryzujący się „haczykiem” przyciągającym uwagę widza. Kolejnymi beatami są „ustanowienie” i określenie tematu, czyli sceny ekspozycyjne, zakończone trzecim punktem nazywanym katalizatorem czyli niespodziewanym wydarzeniem w życiu bohatera. Kolejny punkt nazwany przez Snydera „debata” to sekwencja, w której bohater musi się ustosunkować do nowej sytuacji. Kończy ją szósty beat będący punktem

³⁰ Zob. P.J. Gulino, *Screenwriting: The Sequence Approach*, New York: Continuum International Publishing Group Inc, 2004.

³¹ Mam na myśli tzw. *Plot Beats*, gdyż termin beat ma w scenopisarstwie kilka odmiennych znaczeń.

³² L.Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, s.78.

³³ Zob. B. Snyder, *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2005.

zwrotnym rozpoczynającym akt drugi. W rzeczywistości analizując te punkty i odnosząc do paradygmatu Syda Field nie odnajdziemy tu nic odkrywczego, są to jedynie poszczególne elementy historii, które opisał wcześniej twórca trójaktowego paradygmatu opowiadania. Jedynym wyróżnikiem jest zastosowanie przez Snydera spektakularnego nazewnictwa, w którym lubują się amerykańscy teoretycy, jak dla przykładu punkt dwunasty „*Dark Night of the Soul*”. To beat pod koniec drugiego aktu, gdy protagonista przeżywa największy kryzys na drodze do realizacji celu.

Na zakończenie warto przywołać propagowany na szkoleniach scenariopisarskich schemat dramaturgiczny sporządzony przez Dana Harmona współtwórcy animowanego serialu *Rick i Morty* (2013, Warner Bros). Schemat nazywany przez niego „*Story circle*” obrazuje przechodzenie postaci przez kolejne etapy historii filmowej: 1) pozostawanie w strefie komfortu, 2) potrzeba czegoś 3) wejście do nowego świata/konfrontacja z nową rzeczywistością 4) przyjęcie wyzwania/poszukiwanie 5) otrzymanie skarbu 6) wysoka cena za dar 7) powrót do swojego świata 8) doświadczenie odmiany³⁴. W tym przypadku autor nie odwołuje się do wydarzeń fabularnych, które w sposób znaczący wpływają na jego sytuację tylko odnosi się do psychologii postaci jej wyborów i konsekwencji podjętych decyzji³⁵. Protagonista traktowany jest funkcjonalnie, eksplikuje się jego potrzeby i decyzje, które determinują wystąpienie powtarzalnych elementów fabularnych współtworzących strukturę dramaturgiczną. Wzorzec jest bardzo przejrzyste scharakteryzowany przez autora, jednak w samym schemacie nie ma nic odkrywczego, co nie zostałoby już wcześniej opisane. Powyższą formułę w nieco rozbudowanej formie zaproponował już w 2007 roku Christopher Vogler w podręczniku scenariopisarskim „*Podróż autora*” opisując dwanaście punktów zogniskowanych na figurze protagonisty. Obydwaj teoretycy scenariopisarstwa czerpią z obserwacji poczynionych przez amerykańskiego antropologa Josepha Campbella. Naukowiec badając archetypy mitów z różnych kultur wysnuł tezę, że wszystkie mity z całego świata łączy ta sama struktura, będąca „powiększeniem wzoru spotykanego w obrzędach przejścia”³⁶, składających się z trzech etapów: oddzielenia, inicjacji i powrotu. Campbell rozbudowując ten model opracował teorię „monitu”, którego integralną częścią jest wzorzec struktury narracyjnej nazwany „*podróżą bohatera*”. Tworzy go synkratyczna sekwencja zdarzeń, zawierająca dwanaście charakterystycznych etapów. Poszukując dalej można

³⁴ *How the Dan Harmon story circle can make your story better*, <https://www.studiobinder.com/blog/dan-harmon-story-circle>, (15.03.2021)

³⁵ Wspomnę jedynie, że podobną metodą posługuje się John Truby nazywając ją „siedmioma kluczowymi krokami w strukturze opowieści (*the seven key steps of story structure*)” wyróżniając w historii filmowej odpowiednio: 1) słabość i potrzeba wewnętrzna postaci 2) pragnienie 3) przeciwnik 4) przygotowanie planu 5) pojedynek 6) zrozumienie 7) nowa równowaga. Zob. J. Truby, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, London : Faber press, 2008.

³⁶ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków : Zakład Wydawniczy Nomos, 2013, s.27.

odwołać się do prac formalistów i strukturalistów przez których takie wzory fabularne zostały opisane, aczkolwiek żaden z przywołanych tu teoretyków scenariopisarstwa nie odwołuje się do tych badań.

Zakończenie

W zaprezentowanej analizie porównawczej pomimo jakby się wydawało zróżnicowania schematów dramaturgicznych w każdym z nich zauważalny jest kanoniczny wzór opowiadania, realizujący podstawowy schemat paradygmatu opowiadania filmowego, który zdiagnozował Syd Field. Uniwersalność jego paradygmatu można wytłumaczyć redukcjonistycznym podejściem przy określaniu organizacji porządku fabularno-dramaturgicznego. Kolejni badacze eksplikowali szczegółowo zagadnienia dotyczące dramaturgii związanej z punktami zwrotnymi, czasami wręcz z aptekarską precyzją (Michael Hauge) wyliczając, w którym momencie czasu ekranowego powinny takie wystąpić. Frank Daniel natomiast analizował sekwencje fabularne przynależne poszczególnym częściom historii filmowej, posiłkując się punktami zwrotnymi jako momentami oddzielającymi poszczególne sekwencje. Inni teoretycy natomiast rozpatrywali aspekty psychologiczne bohaterów, jako czynniki warunkujące zmianę w przebiegu wydarzeń.

Ogólnie przedstawione wzorce można podzielić na trzy grupy: te w których eksplikuje się punkty przełamań dramaturgicznych, drugie zawierające opisy punktów zwrotnych jak i charakterystykę następujących po nich sekwencji fabularnych, oraz trzecia grupa nawiązująca do „podróży bohatera”, w której imperatywem staje się protagonista i dokonywane przez niego wybory. Niezaprzeczalnie, wszyscy wymienieni tu autorzy, jako przykłady filmów, w których zakodowane są propagowane przez nich schematy dramaturgiczne, odwołują się do tzw. blockbustów kinowych. Twórcy tych produkcji korzystają z sprawdzonych formuł kina gatunkowego m.in. thrillerów, komedii, czy nurtu tak zwanych filmów akcji, gdzie bohater zawsze ma jasno sprecyzowany cel działania. Autorzy wymienionych schematów dramaturgicznych pomijają kino arthouse, czy filmy epoki modernizmu, w którym trudno odnaleźć owe dramaturgiczne wzorce rozwoju fabuły. Analizując modernizm filmowy zauważalne jest zatarcie teleologii w przebiegu fabularnym jak i przypadkowe działania postaci. W tym paradygmacie opowiadania często określanym jako kino artystyczne, struktura scenariuszowa porządkująca układ zdarzeń staje się podrzędną względem ukazania relacji psychologicznych między postaciami, czy obrazowaniem ich „stanu umysłów”. Ostaszewski podkreśla, iż modernizm to właśnie okres w kinie światowym, gdy zaczęto „eksperymentować z pozornie nienaruszalną klasyczną konstrukcją

dramaturgiczną³⁷. Tożsamym wbrew zapewnieniom autorów poszczególnych paradygmatów o uniwersalności ich schematów, te niewątpliwie są używane w kinie komercyjnym, gatunkowym, ale nie są imperatywem dla wszystkich twórców filmowych.

Bibliografia

- Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. A. Kruk, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 2019.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Bartoszyński K., *O badaniach utworów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1976, nr 67/1.
- Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- Braninga E., *Schemat fabularny [w:] Kognitywna teoria filmu* red. i tłum. Jacek Ostaszewski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suczyński, 1998.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2013.
- Field S., *Screenplay: The Foundations of Screenwriting. A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script*, New York: Random House Press, 1982.
- Freytag G., *Technique of the Drama*, Chicago: S.C. Riggs & Co, 1986.
- Gulino J. P., *Screenwriting: The Sequence Approach*, New York: Continuum International Publishing Group Inc, 2004.
- Hiltunen A., *Arystoteles w Hollywood*, tłum. K. Długosz, Warszawa: Wydawnictwo Myśliński, 2018.
- Karpiński M., *Niedoskonałe odbicie*, Warszawa: Wydawnictwo Rabid, 2006.
- Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1983.
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków: TAIWPN Universitas, 2019.
- Ostaszewski J., *Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym*, *Panoptikum* 19/2018.
- Otto W., *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images”, vol. XVI/no. 25, 2015.
- Pasolini P. P., *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, nr 2, 1973.
- Plesnar Ł., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków: Wydawnictwo literackie, 1990.
- Surmiak-Domańska K., *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa: Agora, 2018.
- Snyder B., *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*, Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2005.

Źródła internetowe

- Hauge Michael, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays* <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts>, (15.03.2021).
- Seeger Linca, *Syd Field: A Historical Perspective*, <https://scriptmag.com/features/syd-field-historical-perspective>, (10.03.2021)
- How the Dan Harmon story circle can make your story better, <https://www.studiobinder.com/blog/dan-harmon-story-circle>, (15.03.2021)

³⁷ J. Ostaszewski, *Oddramatyzowanie akcji i antyklmaks w kinie współczesnym*, „Panoptikum” 19/2018, s. 82.

The Process of Shaping the Dramatic (Script) Structure in a Film Narrative

Summary

In film practice, script writers and directors often refer to the patterns according to which the course of fictional events in films is construed. These plot development patterns, known as script or dramaturgical structures, are discussed in virtually every scriptwriting textbook. Most screen writing theorists propose their own schemes for the dramatic development of film history. In the article, the definition of dramaturgical structure will be presented, followed by an outline of a short historical sketch concerning the evolution of scenario structures. The following work will be finished with a comparative analysis of the currently disseminated dramatic patterns.

Keywords: dramatic script structure, film narrative, dramatic patterns, comparative analysis