

Adam Błaszczok

Katedra Badań Mediów UWM w Olsztynie

Konwencjonalne modele scenariusza filmowego i ich kulturowe modyfikacje

Conventional models of film scripts and their cultural modifications

Abstract

The aim of the presented article is to highlight the differences in the approach of European and American filmmakers regarding the use of conventional screenplay models in film production, with particular emphasis on industry practices. According to the author, the differing practices in this area stem from several key reasons, primarily cultural and social differences, which directly influence a different approach to the issue of film production financing. The article identifies developmental trends in European and American screenwriting, stemming on the one hand from existing globalization and technological processes, and on the other hand from centrifugal movements emerging in the film industry. Conventional models used in film production are characterized, taking into account both discussed centers, thus selected films representative of the topic are discussed as examples. It is shown, that the American center dominates over the European one both in organizational terms and in terms of the level of professionalization. At the same time, attention is drawn to the acceleration of globalization processes in the film industry, which also affect the discussed centers. These changes are particularly visible in Europe, which consequently leads to the convergence of European and American screenwriting in certain aspects.

Keywords

film scripts, conventional models of film scripts, specificity of American film production, specificity of European film production

Abstrakt

Celem przedstawionego artykułu jest ukazanie – ze szczególnym uwzględnieniem punktu widzenia praktyki branżowej – różnic w podejściu twórców europejskich i amerykańskich do zagadnienia wykorzystywania w produkcji filmowej konwencjonalnych modeli scenariuszy filmowych. Zdaniem autora publikacji funkcjonujące w tym obszarze odmienne praktyki wynikają z kilku zasadniczych przyczyn, do których można zaliczyć przede wszystkim różnice kulturowe i społeczne – co bezpośrednio wpływa na inne podejście do problemu finansowania produkcji filmowej. Wskazane zostały tendencje rozwojowe w scenopisarstwie europejskim i amerykańskim, wynikające z jednej strony z istniejących procesów globalizacyjnych i technologicznych, z drugiej zaś z pojawiających się w branży filmowej ruchów odśrodkowych. Scharakteryzowano konwencjonalne modele stosowane w produkcji filmowej z uwzględnieniem obu omawianych obszarów. Omówiono wybrane filmy reprezentatywne dla przedstawianego zagadnienia. Wykazano, że amerykański system produkcji filmowej przeważa nad europejskim zarówno pod względem organizacyjnym, jak też ze względu na poziom profesjonalizacji. Jednocześnie zwrócono uwagę na przyspieszenie procesów globalizacyjnych w branży filmowej, które są czynnikami determinującymi zmiany zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych.

Słowa kluczowe

scenariusz filmowy, modele konwencjonalne scenariusza filmowego, specyfika amerykańskiej produkcji filmowej, specyfika europejskiej produkcji filmowej

Wstęp

Film jest uniwersalnym medium zdolnym przekazywać różnorodne informacje w bardzo przyswajalny sposób. Może stanowić mało wyszukaną rozrywkę dla mas społeczeństwa, ale może być także adresowany do wyspecjalizowanych grup odbiorców, niosąc przy tym oryginalne treści o znaczącym potencjale merytorycznym i intelektualnym. Bywa wykorzystywany w propagandzie, w reklamie, w spotach wyborczych, ale niekiedy staje się także tworzywem w działaniach artystycznych, jak choćby w dziełach wybitnego polskiego performerera Cezarego Bodzianowskiego¹. Jego adresatami mogą być zarówno niemowlęta, które poprzez telewizyjny kanał Duck TV² poddawane są stymulacji za pomocą podstawowych bodźców wizualnych i dźwiękowych, jak i dojrzały odbiorca TVP Kultura, skupieni na kontemplacji sztuki teatralnej. Lista zastosowań filmu jest niezwykle długa, co wpływa na jego zróżnicowanie. Jako obiekt badań ukazuje on swoje niezliczone formy wymykające się teoretycznym podziałom i interpretacjom prawnym³. Zgłębiając jego istotę, dochodzimy do wniosku, że jest różnorodnie skonstruowany, a różnice te mogą wynikać z wielu przyczyn.

Jedną z przyczyn różnorodności utworu filmowego jest zastosowanie przez twórców określonego modelu dramaturgicznego. Jego wybór w dużej mierze zależy od tego, w jakiej kulturze produkcyjnej dany film jest realizowany. W poniższym artykule chciałbym skupić się właśnie na tym aspekcie zróżnicowania filmu – a więc na różnicach w jego budowie, które wynikają z rodzaju miejsca, w jakim film powstał. Precyzując, chodzi mi o zbadanie różnicy w podejściu do stosowania klasycznych modeli dramaturgicznych w dwóch miejscach bardzo istotnych dla kinematografii – w Stanach Zjednoczonych i w Europie. Pragnę nadmienić, że w obu przypadkach zawężam pole swoich rozważań do kina profesjonalnego, odrzucając produkcje niezależne ze względu na ich olbrzymią różnorodność, wymykającą się możliwościom rzetelnego opisu w ramach niniejszego artykułu. Wybór Stanów Zjednoczonych i Europy jako obiektów badań jest spowodowany znaczącym pokrewieństwem kulturalnym obu regionów, tworzącym wspólnie uniwersum świata Zachodu, oparte na odniesieniach do antyku grecko-rzymskiego, chrześcijaństwa i Oświecenia. Wymienione elementy miały zasadniczy wpływ na kształtowanie się etosu moralnego współczesnych społeczeństw, a także na sposób pojmowania przez nie idei sztuki, w tym sztuk scenicznych, do których zaliczyć możemy także teatr i film. Zawężając zakres swoich poszukiwań do tych dwóch obszarów, świadom jestem, że istnieją również inne ważne przestrzenie, w których realizowane są filmy, takie jak Indie i Daleki Wschód. Choć są to miejsca o niezwykle ciekawej i wartościowej kulturze, oryginalnych tradycjach filmowych i dużych osiągnięciach, to nie są moim zdaniem właściwe do porównania w niniejszej publikacji ze względu na istotne różnice kulturowe oraz

¹ Culture.pl, *Cezary Bodzianowski*, <https://culture.pl/pl/tworca/cezary-bodzianowski> (dostęp 7.10.2024 r.).

² Duck TV, <https://www.ducktv.tv/> (dostęp 5.09.2024 r.).

³ A. Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006/2007nr XLVIII/XLIX, s. 87-114.

inne dodatkowe czynniki komplikujące proces analityczny, takie jak znacząco odmienna historia i kwestie polityczne.

W artykule wykorzystałem metodologię badań jakościowych i studium przypadku. Skupiłem się na współczesnych koncepcjach scenariuszowych preferowanych i stosowanych w ciągu kilku ostatnich dekad. Wybrane do analizy klasyczne modele dramatyczne uznałem za reprezentatywne dla obu omawianych regionów – są one w nich dobrze znane i powszechnie stosowane. Teoria struktury trzech aktów utworu oparta jest o prace Arystotelesa i trwale wpisana w mechanizm postrzegania opowieści przez człowieka kultury zachodniej.

Pracę oparłem w dużej mierze na literaturze i publikacjach naukowych oraz branżowych, preferując autorów mających doświadczenie praktyczne w dziedzinie scenopisarstwa i reżyserii filmowej⁴. Posiłkowałem się także opiniami specjalistów bez dorobku naukowego, ale za to ze znaczącymi osiągnięciami zawodowymi. W pewnym stopniu korzystałem również z własnych obserwacji jako osoby związanej z branżą filmową od kilkunastu lat.

W poniższym artykule uznałem obszar Europy za przestrzeń wspólną, charakteryzującą się pewnymi specyficznymi cechami. Owe cechy zdecydowałem się uznać za wystarczające, aby potraktować Europę jako ten sam przedmiot badań – choć trzeba przyznać, że nie jest to decyzja pozbawiona wad. Istnieje bowiem wielka różnorodność poszczególnych kinematografii w obszarze europejskim o odmiennych rozwiązaniach organizacyjnych; jednak wspomniane elementy wspólne w mojej ocenie przeważają.

Przegląd konwencjonalnych modeli dramatycznych stosowanych w scenopisarstwie

Konwencjonalne modele dramatyczne to schematy budowy utworu filmowego oparte o prace Arystotelesa oraz różne ich warianty powstałe głównie w XX wieku, a także modele opracowane na gruncie teorii Josepha Campbella. Termin ten stosowany jest m.in. przez Lindę Aronson i szczegółowo opisany w książce pt. *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*⁵. Modele konwencjonalne chętnie stosowane są w tych scenariuszach, w których rysuje się silny konflikt, a bohater posiada wyrazistą osobowość.

Arystoteles ustanowił podział utworu scenicznego na trzy części – początek, środek i koniec (*protasis, epitasis i katastrofa*), tworząc w ten sposób fundamentalne prawo odnoszące się do procesu konstruowania opowieści przeznaczonych dla sztuk scenicznych. Jest to schematy oparty na logice, łatwy do zastosowania przez twórców oraz przewidywalny i zrozumiały dla widzów. Najważniejszą jego cechą jest linearny przebieg osi czasu. Oznacza to, że opowiadana historia rozwija się w układzie „od przeszłości ku przyszłości”. Drugim ważnym elementem teorii Arystotelesa jest występowanie w utworze

⁴ Reżyserzy filmowi często są także twórcami własnych scenariuszy.

⁵ L. Aronson, *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, tłum. A. Kruk, Warszawa 2019, s. 73.

jednego tylko protagonisty, wokół którego organizowane są wszystkie wątki – trzecim natomiast podział struktury na trzy części (zwane aktami). Akty te pełnią określone funkcje. Pierwszy przedstawia bohatera w otaczającym go świecie oraz charakteryzuje jego wyzwanie. W drugim akcie następują komplikacje i pojawia się zmaganie protagonisty z trudnościami, natomiast w akcie trzecim główny problem ulega rozwiązaniu⁶.

Choć w chwili tworzenia swojej teorii Arystoteles nie miał pojęcia, że kiedyś narodzi się film, to jednak twórcy nowego medium szybko zorientowali się, że jego prace mogą być dla nich przydatne. Nietrudno było im dojść do takiego wniosku, ponieważ wcześniej sprawdziły się one w świecie teatru. Biorąc pod uwagę fakt, iż publiczność filmowa miała charakter masowy i charakteryzowała się często niewyszukanym gustem, naturalnym działaniem twórców filmowych było poszukiwanie najbardziej przyswajalnych dla przeciętnego odbiorcy sposobów opowiadania historii. Struktura trzech aktów idealnie się do tego nadawała. Oparta na chronologii i wynikających z niej logicznych następstwach, była najbliższa naturalnemu doświadczeniu zwykłych ludzi. Trudno się dziwić, że została zaakceptowana zarówno przez publiczność, jak i twórców, a z czasem, przez wielokrotne zastosowania, została utrwalona w ich świadomości.

Zastosowanie modelu trzech aktów w scenopisarstwie filmowym wymagało jednak pewnych modyfikacji. Zaistniała bowiem potrzeba swego rodzaju unowocześnienia teorii Arystotelesa i dostosowania jej do potrzeb branży filmowej. Pojawili się autorzy, którzy zaczęli szczegółowo projektować oparte na tej teorii nowe modele. Trudno jest wymienić je wszystkie, ale na szczególną uwagę zasługuje praca amerykańskiego scenarzysty i producenta Syda Fielda, który swoje spostrzeżenia dotyczące budowy strukturalnej utworu filmowego opisał w książce pt. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*⁷. W jego modelu wyróżnić możemy następujące elementy: podział utworu na trzy akty, chronologiczny układ mniejszych struktur (sekwencji i scen), dwa punkty zwrotne w akcji oraz wyróżnienie w niej punktu środkowego, określanego mianem *midpoint* (ryc. 1).

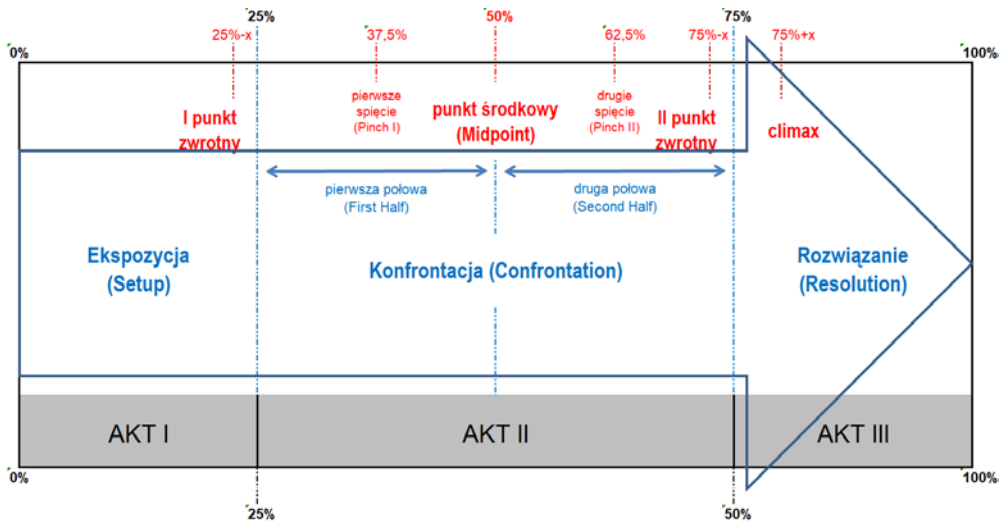
Model Fielda w gruncie rzeczy polega na rozwinięciu klasycznej teorii trzech aktów poprzez dodanie do niego kilku nowych elementów. Pojawia się też w nim tendencja do precyzyjnego określania położenia poszczególnych struktur (choć schemat Fielda nie jest jeszcze szczególnie rygorystyczny w tej kwestii). Dążenie do precyzji jest cechą charakterystyczną modeli powstających w Stanach Zjednoczonych. I chociaż Syd Field nie był pierwszym autorem, który podjął się próby modyfikacji teorii Arystotelesa na potrzeby kina, to jego praca zdobyła szerokie uznanie w branży scenopisarskiej, ugruntowując dominację struktury trzyaktowej w świecie filmu (dodajmy, że schemat, który ów twórca zaproponował, nazwano paradygmatem⁸).

Ważnym etapem rozwoju modeli dramaturgicznych było dostrzeżenie przez badaczy specyficznego sposobu opowiadania, występującego w podaniach ludowych i mitach.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.

⁷ S. Field S., R. Rilla, *Pisanie scenariusza filmowego*, tłum. W. Wertenstein, B. Pankau, Warszawa 1998.

⁸ A. Borowiecki, *Sześć etapów struktury fabularnej według teorii Michaela Hauge. Studium przypadku filmu Bogowie*, „Media i Społeczeństwo” 2019 nr 11, s. 364-379.



Rys. 1. Schemat przedstawiający model dramaturgiczny proponowany przez Syda Fielda – tzw. „paradygmat”

Źródło: opracowanie własne.

Zainspirowany dokonaniem m. in. Jamesa Frazera⁹, Zygmunta Freuda, Carla G. Junga i Ottona Ranka¹⁰, amerykański pisarz i religioznawca Joseph Campbell podjął szczegółowe studia nad tym zagadnieniem i skonstruował stworzył pojęcie „monomitu”, oznaczające cykl podróży bohatera w opowieści. W swojej książce pt. *Bohater o tysiącu twarzy*¹¹ badacz ten, zainspirowany kulturą i religią Dalekiego Wschodu¹² oraz pracami Władimira Proppa (o czym wspominał Eleazar Mieleński¹³) przekonywał, że wszystkie mity charakteryzuje uniwersalna struktura¹⁴. Elementem wspólnym dla mitu i fabuły filmowej jest postać bohatera odbywającego wyprawę, w której Campbell wyróżnił trzy zasadnicze etapy: odejście, inicjację i powrót¹⁵. W każdej z wymienionych faz podróży badacz ten wyszczególnił dodatkowo pomniejsze części, których łącznie było aż siedemnaście.

Teoria zaproponowana przez Campbella przypomina rozszerzoną strukturę trzech aktów, w której, tak jak u Arystotelesa, można wyróżnić trzy główne części. W obu przypadkach mamy do czynienia z jednym głównym bohaterem oraz z kolejnością wydarzeń ułożoną chronologicznie. Jednak istotą modelu Campbella jest przedstawienie go

⁹ A. Korczak, *Synkretyzm Josepha Campbella*, „IDEA- Studia nad strukturą pojęć filozoficznych” nr XXIX/12017, s. 142-159.

¹⁰ J. Campbell, *Mityczny obraz*, tłum. A. Przybysławski, T. Sieczkowski, Warszawa 2004.

¹¹ J. Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013.

¹² A. Korczak, *Indyjskie inspiracje teorii mitu Mircei Eliadego i Josepha Campbella*, Warszawa 2016.

¹³ E. Mieleński, *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*, tłum. P. Rojek, Kraków 2009.

¹⁴ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013, s. 34-35.

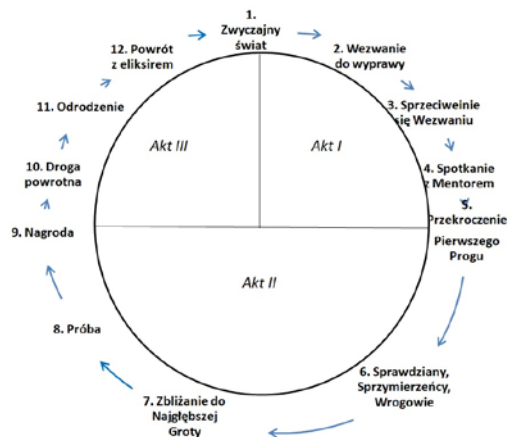
¹⁵ Tamże, s. 43.

w kształcie koła, a nie linii prostej – ponieważ teoria Campbella zakłada powrót bohatera do punktu wyjścia akcji.

Między klasycznym modelem a modelem Campbella występuje jeszcze jedna zasadnicza różnica, wynikająca z innego postrzegania rozwoju wewnętrznego protagonisty. U Arystotelesa bohater ulega głębokiej przemianie i ma ona charakter nieodwracalny, natomiast w modelu Campbella zmienia się on tylko częściowo, aby wrócić do harmonii swojego dawnego świata.

Podobnie jak w przypadku prac Arystotelesa, teoria Campbella musiała zostać dostosowana do potrzeb filmu. Krytycznej analizie poddał ją Christopher Vogler, który współpracując z dużymi studiami filmowymi, dostrzegł w niej znaczny potencjał. Na jej podstawie stworzył własną koncepcję, którą opisał w książce pt. *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*¹⁶. Model Voglera zachował najważniejsze cechy koncepcji Campbella, a więc podział fabuły na trzy akty, obecność jednego bohatera i zastosowanie chronologicznego układu wydarzeń. Zmniejszyła się jednak w nim (z 17 do 12) liczba mniejszych elementów. Obie koncepcje zostały też przedstawiane w kształcie koła, a więc obie zakładają charakterystyczny model rozwoju protagonisty. Zarówno Campbell, jak i Vogler, podobnie określają również wielkość aktów: pierwszego na 25, drugiego na 50 i trzeciego na 25 proc. całości utworu¹⁷.

Schemat Voglera nie jest tak uniwersalny, jak typowa struktura trzyaktowa. Istnieje jednak pewna grupa filmów, które wydają się predysponowane do zastosowania tego modelu. Są to duże epickie dzieła opowiadające o walce dobra ze złem, w których bohater stara się przywrócić zaburzony porządek świata. Sztandarowym dziełem reprezentującym omawiany model jest film „Król Lew” z 2019 roku w reżyserii Jeffa Nathansona.



Rys.2. Schemat poglądowy przedstawiający koncepcję podróży bohatera według Christophera Voglera

Źródło: opracowanie własne.

¹⁶ Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. M. Kosińska, Warszawa 2010.

¹⁷ Tamże, s. 6.

Znaczenie konwencjonalnych modeli dramaturgicznych

Amerykańska konsultantka projektów filmowych i wykładowczyni akademicka Sheila Curran Bernard twierdzi, że dramatyczna struktura trzyaktowa jest fundamentem hollywoodzkiego systemu filmowego¹⁸. System ten, jak wiemy, jest silnie rozbudowany i można się w nim doszukiwać cech produkcji przemysłowej, w której liczy się wydajność, ekonomia produkcji i specjalizacja. Corocznie w USA powstają setki nowych filmów fabularnych, które muszą zostać obsłużone przez różnych specjalistów na każdym etapie produkcji (także podczas przygotowywania scenariusza). W tym celu zatrudnia się tysiące scenarzystów i konsultantów. Według wyliczeń Robin Russin i Wiliam Missouri Downs w branży scenopisarskiej w Stanach Zjednoczonych w roku 2003 stale zatrudnionych było około 4000 osób¹⁹, przy czym 1500 z nich pisało scenariusze dla filmów fabularnych²⁰. Obecnie według danych Writers Guild of America, organizacji zrzeszającej scenarzystów amerykańskich, liczba jej stałych członków wynosi 10 tysięcy osób²¹. Wszyscy ci ludzie corocznie tworzą tysiące nowych projektów. Zanim jednak zapadnie decyzja o ich realizacji (a dzieje się tak jedynie w przypadku części z nich), projekty te muszą zostać w jakiś sposób przeanalizowane i ocenione. Dlatego wielkie studia filmowe zatrudniają analityków struktur fabularnych już na etapie tworzenia filmowych scenariuszy. Dzięki temu następuje preselekcja²², w ramach której scenariusze skonstruowane wadliwie pod względem struktury zostają odrzucone²³. Mamy zatem sytuację, w której przestrzeganie rygorów scharakteryzowanego przeze mnie paradygmatu (choć nie jest on formalnie obowiązujący) jest konieczne, gdyż odstępstwo od niego może zostać uznane za błąd. Linda Aronson dostrzega w opisanym zjawisku zagrożenie dla amerykańskiego scenopisarstwa, szczególnie w odniesieniu do młodych autorów, którym szczególnie trudno jest wyłamać się z obowiązującego schematu struktury trzyaktowej. Według niej taka sytuacja sprawia, że wiele scenariuszy może nie sprostać oczekiwaniom branży filmowej²⁴.

Utrwalenie opisanego paradygmatu w utworach filmowych może też sprawiać, że będzie on silniej oddziaływać na kulturę popularną, szczególnie w odniesieniu do jej najbardziej masowego sektora. O problemie tym pisze Christopher Vogler, określając taką sytuację mianem „imperializmu kulturowego”. Według niego, poprzez dystrybucję filmów amerykańskich, dochodzi do eksportu hollywoodzkich standardów, w tym technik scenariuszowych. Badacz ten podkreśla, że „Amerykańskie wartości i kulturowe przekonania

¹⁸ S. Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. M. Bukojemski, Warszawa 2011.

¹⁹ Autorzy podają liczbę osób na podstawie danych Writers Guild of America.

²⁰ R. Rusin, W.M. Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spirydowicz, Warszawa 2008, s.290.

²¹ Writers Guild of America, <https://www.wga.org/> (dostęp 7.10.2024 r.).

²² Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. M. Kosińska, Warszawa 2010, s. VIII.

²³ Przykładem może być bezpłatna platforma do oceny scenariuszy filmowych peer-to-peer ScriptMother, gdzie scenariusze są poddawane wstępnej ocenie 15 pierwszych stron. Dopiero wtedy, jeżeli recenzent zatwierdzi prawidłowość formatu i struktury utworu, następuje przekazanie go do dalszej oceny.

²⁴ A. Screenwriter, *Interview with Linda Aronson*, <http://adelaidescreenwriter.blogspot.com/2013/01/an-interview-with-linda-aronson.html> (dostęp 9.09.2024 r.).

społeczeństwa zachodniego grożą zduszeniem wyjątkowego charakteru innych kultur. Wielu obserwatorów zauważa, że kultura amerykańska stała się kulturą światową²⁵. Jednak dla amerykańskich studiów filmowych, które nie otrzymują dotacji państwowych, kwestie rentowności inwestycji są najistotniejsze. Dlatego na wszelkie sposoby próbują one minimalizować ryzyko inwestycyjne i maksymalizować zyski z produkcji filmowej. Amerykańskie studia szukają zatem wszelkich sposobów, aby zrealizować swoje plany. Jednym z nich jest promowanie „bezpiecznej” konstrukcji filmu, opartej o model dramatyczny, który sprawdził się na rynku.

W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych, europejska produkcja filmowa jest znacznie bardziej zdecentralizowana, a jej ekonomia w dużym stopniu opiera się na różnego rodzaju funduszach publicznych, powiązanych z finansowaniem państwowym. Należą do nich między innymi fundusze narodowe i regionalne (w Polsce jest to odpowiednio np. Polski Instytut Sztuki Filmowej czy Mazowiecki Fundusz Filmowy) oraz międzynarodowe (np. Euroimages²⁶). Możliwość korzystania ze środków zgromadzonych w wymienionych powyżej instytucjach sprawia, że twórcom filmowym łatwiej jest „spiąć budżet” i osiągnąć rentowność produkcji – co skutkuje wyraźnie mniejszą presją producentów wywieraną na pozostałych członków ekipy w wielu kwestiach. Zdecydowanie wyższy status reżysera w kinematografii europejskiej powoduje, że stosunek producentów do scenariusza jest mniej rygorystyczny. Europejscy reżyserzy wolą mieć ostatnie słowo w kwestiach realizacji filmu i zazwyczaj je mają. Sytuacji takiej sprzyja także rozdrobnienie produkcji filmowej w Europie. Wiele projektów powstaje w małych studiach produkcyjnych, powołanych do życia w celu realizacji konkretnego filmu. Często inicjatorem takiego przedsięwzięcia jest sam reżyser, pełniący jednocześnie funkcję producenta i scenarzysty. Sytuacja taka dotyczy w znacznej mierze młodych twórców, którym trudniej jest zdobyć zainteresowanie producentów; wówczas jedynym sposobem na zrealizowanie przez nich filmowego debiutu jest osobiste jego wyprodukowanie (nierzadko w oparciu o samodzielnie napisany scenariusz).

Niezwykle ważną różnicą dotyczącą procesu powstawania scenariusza w Stanach Zjednoczonych i w Europie jest kwestia liczby zaangażowanych w projekt scenarzystów. O ile w Europie przeważa idea pracy indywidualnej, to za oceanem mamy do czynienia z istnieniem grup scenarzystów wspólnie pracujących nad tekstem. Ponadto istnieje tam większa specjalizacja w zakresie zawodu scenarzysty. Ważną rolę pełnią na przykład konsultanci scenariuszowi (tzw. *script doktorzy*²⁷), których zadaniem jest m.in. sprawdzanie scenariuszy pod kątem poprawności ich struktury, oraz przygotowanie ostatecznej wersji tekstu.

W opisany wyżej sposób w Stanach Zjednoczonych utrwalane są – przez specjalistów z dużym dorobkiem zawodowym – zwyczaje i schematy związane z konstruowaniem

²⁵ Ch. Vogler, *Podróż...*, dz. cyt., s. XVIII.

²⁶ M. Materska, *Finansowanie kinematografii w Europie – rola publicznych funduszy wspierających produkcję filmową*, „Zarządzanie w kulturze” 2005 nr 6, s. 37-46.

²⁷ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2016, s. 38.

scenariusza filmowego. Czy jest to właściwy kierunek postępowania? To pytanie postawili w swoich pracach R. Russin i W.M. Dawns, jednak nie rozstrzygnęły ostatecznie tej kwestii. Oprócz przytoczenia argumentów mówiących o pozytywnym wpływie konsultantów na proces powstawania scenariusza, autorzy ci wytoczyli także w stosunku do owych konsultantów (w nawiązaniu do ich dużych zarobków) oskarżenia o „pasożytnictwo i kanibalizm”²⁸.

Zawód konsultanta scenariuszowego obecny jest także w Europie, jednak jego znaczenie jest znacznie mniejsze. Przykładowo w Polsce zawód ten pojawił się stosunkowo niedawno i w praktyce oferowane w jego ramach usługi rzadko są wykorzystywane w rodzimej produkcji filmowej²⁹. Wpływ na to mogą mieć dwa czynniki – po pierwsze inny kontekst ekonomiczny europejskiej kinematografii, a po drugie odmienna tradycja filmowa, wywodząca się z wysokiej pozycji kina autorskiego w Europie. Podejście twórców europejskich do zagadnienia struktury scenariusza jest z pewnością bardziej zróżnicowane. Świadczą o tym filmy powstałe w Europie i wypowiedzi reżyserów na temat struktury scenariusza filmowego. W artykule Anny Sierdiukow pt. *Na początku było słowo*³⁰ możemy prześledzić polemikę autorki z polskimi reżyserami średniego pokolenia (Małgorzatą Szumowską, Bodo Koxem, Bartkiem Konopką i Tomaszem Wasilewskim) na temat struktury scenariusza filmowego³¹. Trzeba tu koniecznie nadmienić, że wymienieni twórcy często bywają autorami scenariuszy swoich filmów. Kiedy autorka zadała im pytanie o umiejscowienie w ich filmach punktów zwrotnych i kulminacji, reżyserzy odpowiedzieli następująco (zachowano oryginalną pisownię):

Ewidentnie wolę iść za emocjami niż za szablonem scenariusza zrodzonego w Hollywoodzie. Sztywne trzymanie się zasad jest dla ludzi bez wyobraźni. Oczywiście te sprawdzone myki, że w 20 minucie pierwszy twist, a pod koniec filmu kolejny, to zawsze działa, ale kompletnie mi to zwisa. Jak pokocham bohatera, to brak klasycznej struktury mi nie przeszkadza i nie doskwiera” (wypowiedź Bodo Koxa³²).

To wszystko jest już dość przestarzałe moim zdaniem, lubię wolność w kinie współczesnym. Jeśli nie chcesz być autorem kina czysto komercyjnego, to nie musisz poddawać się tego typu schematom” (wypowiedź Małgorzaty Szumowskiej³³).

²⁸ R. Rusin, W.M. Downs, Jak..., dz. cyt. s. 278.

²⁹ B. Hollender, *Czy polskie kino uleczą uzdrowiciele scenariuszy?* „Rzeczpospolita” z 1.08.2011 r., <https://www.rp.pl/film/art14352301-czy-polskie-kino-ulecza-uzdrowiciele-scenariuszy> (dostęp 10.10.2024 r.).

³⁰ A., Sierdiukow, *Na początku było...słowo*, „Filmpro” 2013 nr 3/15, s.7-11.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s.11.

³³ Tamże.

Dla mnie punkty zwrotne nie mają zbyt wielkiego znaczenia (...). Oczywiście istnieją one w moich scenariuszach, nie zastanawiam się jednak nad nimi, kiedy piszę scenariusz. Nie mam planu, że w danej minucie filmu to a to się musi wydarzyć” (wypowiedź Tomasza Wasilewskiego³⁴).

Wolę dramaturgię emocji niż zdarzeń(...) (wypowiedź Bartka Konopki³⁵).

Choć przedstawione powyżej poglądy nie muszą być reprezentatywne dla wszystkich polskich twórców, to jednak wybrzmiewa z nich pewien ogólny ton, charakteryzujący się sceptycyzmem w stosunku do stosowania konwencjonalnych modeli dramaturgicznych. Kiedy wczytamy się w wypowiedzi przywołanych reżyserów, możemy wywnioskować, że doskonale znają oni ideę ich stosowania w scenariuszach, lecz wyżej cenią sobie niezależność twórczą. Jak sami przyznają, kino komercyjne ich nie interesuje – z czego wynika, że kwestie finansowe nie są dla nich najważniejsze. Mogą poświęcić się wyższemu celom niż zarabianie pieniędzy – ale tylko dlatego, że polski system finansowania produkcji filmowej oparty jest w znacznym stopniu o środki z budżetu państwa.

Czy jednak rzeczywiście stosowanie przez reżyserów filmowych konwencjonalnych modeli scenariuszy musi być równoznaczne z rezygnacją z ich artystycznych ambicji? Jeden z najwybitniejszych polskich reżyserów, Andrzej Wajda, w rozmowie z Wandą Werenstein na temat problemu bohaterów w swoich filmach, powiedział: „Sytuacja bezwyjściowa jest najbardziej interesującą sytuacją dramatyczną (...). Myślę, że poetyka Arystotelesa jest w większym stopniu dziś obowiązująca, niż o tym myślimy”³⁶. Co prawda reżyser nie był w swojej wypowiedzi tak skrupulatny, by przywołać wszystkie charakterystyczne elementy koncepcji Arystoteles (odniósł się jedynie do roli protagonisty w filmie). Wydaje się jednak, że twórca *Ziemi obiecanej* dobrze rozumie znaczenie myśli greckiego filozofa dla współczesnego kina (co moim zdaniem świadczy o dojrzałości).

Bardzo ciekawym przykładem łączenia w konstruowaniu scenariusza filmowego tradycji z nowoczesnością jest film duńskiego reżysera Nicolasa Windinga Refna 2004 roku pt. *Pusher II – Krew na rękach*³⁷. Produkcja ta odniosła duży sukces i zdobyła wiele nagród filmowych³⁸. Choć w dziele tym widoczny jest znaczący wpływ postulatów Dogmy 95³⁹, to jednocześnie można w nim również dostrzec klasyczną, trzyaktową strukturę scenariusza. Można powiedzieć, że Refn podszedł do kwestii struktury filmu w bardzo konserwa-

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

³⁶ S. Janicki, *Przenoszenie pojęć na płótno ekranu*, (w:) W. Wertenstein (red.), *Wajda mówi o sobie*, Kraków 2000, s. 28-34.

³⁷ *Pusher II – Krew na rękach*, reż. Nicolas Winding Refn, Dania, Wielka Brytania 2004.

³⁸ Internet Movie Database, *Pusher II*, <https://www.imdb.com/title/tt0396184/> (dostęp 9.09.2024 r.).

³⁹ Dogma 95 (duń. *Dogme 95*) – to manifest artystyczny grupy twórców filmów awangardowych pochodzących z Danii podpisany 13 marca 1995. Jego autorami byli: Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Kristian Levring i Søren Kragh-Jacobsen. Postulowali oni oszczędny w środki wyrazu styl pracy na planie filmowym, rezygnację z efektów specjalnych i innych dodatków odciągających uwagę od istoty kina. Swoje zasady opisali w 10 punktach. <https://www.scandinaviastandard.com/scandi-six-dogme95-films-you-need-to-see/>

tywny sposób: zastosował on bowiem w swoim dziele modelowy wręcz rozkład proporcji długości poszczególnych aktów (25-49-26 proc.)⁴⁰. Ponadto reżyser doskonale obsadził w roli protagonisty Madsa Mikkelsena oraz skonstruował w fabule silny, dominujący konflikt. Niewątpliwie Refn idealnie wykorzystał przy budowaniu swojego dzieła koncepcję Arystotelesa. W kontekście omawianego filmu należy zaznaczyć, że jest to koprodukcja duńsko-brytyjska⁴¹, a Refn to reżyser kształcący się także w Stanach Zjednoczonych.

Czynniki wpływające na kierunki rozwoju scenopisarstwa

Stany Zjednoczone i Europa pod względem podejścia do produkcji filmowej są jak dwa różne światy. Dzieli je nie tylko odległość geograficzna, ale także systemowe podejście do wielu zagadnień związanych z filmem, w tym do scenopisarstwa. Mimo to omawiane obszary cały czas przenikają się i współpracują ze sobą. Doświadczają, jak mało które branże, procesu globalizacji, który od samego początku kształtuje ich kinematografie. Transferowane są idee i kapitał, a ich najlepszymi nośnikami są sami ludzie.

Już w pierwszym okresie istnienia kinematografii można zauważyć olbrzymi wpływ imigrantów z Europy na rozwój branży filmowej w Stanach Zjednoczonych. Nie odnajdziemy wśród nich wyłącznie wybitnych artystów, lecz także ludzi prostych, szukających dla siebie nowego miejsca i zajęcia, których kapitałem było często jedynie życiowe doświadczenie, zaradność i przedsiębiorczość. Film jako branża jeszcze nie do końca zagospodarowana i zmonopolizowana dawał im możliwości dość swobodnego rozwoju. Wielu takich ludzi pochodziło z Europy Środkowej, jak choćby Samuel Goldwyn⁴², Luis B. Mayer oraz bracia Warner, założyciele wielkich wytwórni filmowych Metro-Goldwyn-Mayer i Warner Bros. Obok nich emigrowali również dojrzały twórcy. Przykładem reżysera, który odniósł duży sukces w Ameryce, jest Alfred Hitchcock. Urodzony w Wielkiej Brytanii, debiutował w zawodzie reżysera w 1922 roku, a tuż przed wybuchem II wojny światowej przeniósł się do Stanów Zjednoczonych – tam kontynuował karierę. Jak mało który reżyser z Europy Hitchcock wywarł znaczący wpływ na kinematografię amerykańską⁴³. Przypisuje mu się szczególny udział w rozwoju filmu kryminalnego, a Jerzy Płazewski nazwał go nawet niekoronowanym królem tego gatunku⁴⁴. Pracując w Stanach Zjednoczonych, Hitchcock niewątpliwie przejmował pewne sposoby pracy charakterystyczne dla kinematografii amerykańskiej, zwłaszcza w dziedzinie organizacji produkcji filmowej. Prawdopodobnie jednak dał więcej z siebie filmowi amerykańskiemu, niż od niego przejął. Oczywiście, jak każdy twórca, Hitchcock inspirował się pracą innych. Wiemy, że szczególnie doceniał niemieckich reżyserów czasów swojej młodości, od których przejął między innymi zdolność budowania napięcia wewnątrz sekwencji⁴⁵.

⁴⁰ Paradygmat przewiduje 25-50-25 proc.

⁴¹ Internet Movie Database, *Pusher II*, <https://www.imdb.com/title/tt0396184/> (dostęp 9.09.2024 r.).

⁴² A. Jonston, *The Great Goldwyn*, New York 1937, s. 35.

⁴³ J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008, s. 367.

⁴⁴ J. Płazewski, *Historia Filmu*, Warszawa 2008, s. 324.

⁴⁵ D. Spoto, *Alfred Hitchcock*, tłum. J.S. Zaus, Leszno 2000.

Współcześnie praca w zawodach filmowych charakteryzuje się częstymi podróżami i zmianami miejsca zatrudnienia. Nie dotyczy to tylko najważniejszych twórców, ale także mało znanych członków ekip i aktorów, którzy pracują nad filmem zazwyczaj do czasu zakończenia konkretnego projektu, a gdy dobiega on końca, szukają nowej pracy. Ten ciągły ruch determinuje przepływ indywidualnych doświadczeń i idei także w środowisku pracowników niższych kategorii – asystentów, specjalistów, aktorów drugoplanowych.

Obecnie upowszechnienie poglądów i idei w dziedzinie scenopisarstwa ma miejsce także dzięki szerokiemu dostępowi (w stopniu niespotykanym w wieku XX) do literatury fachowej i różnego typu publikacji. Nawet w krajach o stosunkowo niewielkim rozwoju kinematografii istnieje cała gama wydawnictw filmowych, w tym wyspecjalizowanych i branżowych. Najpokaźniejszą grupę stanowią publikacje anglojęzyczne, które dominują na rynku i są łatwo dostępne w sprzedaży internetowej. Ponadto część wydawców tłumaczy tytuły amerykańskie i wydaje je w językach narodowych (w Polsce jest to np. Wydawnictwo Filmowe czy też Wydawnictwo Wojciech Marzec). Podobnie jest z czasopismami branżowymi (takimi jak np. polski „Magazyn Filmowy” czy amerykański „Written by”), których wersje elektroniczne można czytać bez żadnych ograniczeń w internecie, bez konieczności ich zakupu. Dostęp do starszych pozycji umożliwiają otwarte biblioteki cyfrowe. Oprócz tego istnieje bezpośrednia wymiana doświadczeń na forach internetowych lub w grupach dyskusyjnych, zamkniętych i otwartych, o zróżnicowanym poziomie merytorycznym.

Mniej powszechnym, ale ważnym kanałem wymiany poglądów na temat scenopisarstwa są uczelnie filmowe, które oferują kierunki studiów przeznaczone dla scenarzystów oraz kierunki pokrewne, na których również można zdobyć wiedzę z dziedziny scenopisarstwa. Istnieją także liczne kursy organizowane przez uczelnie lub stowarzyszenia. Panuje opinia, że najczęściej omawianym schematem dramaturgicznym w szkołach filmowych jest paradygmat Syda Fielda⁴⁶.

Rozwój modeli dramaturgicznych i organizacji pracy w scenopisarstwie

Poszukiwanie skutecznych modeli dramaturgicznych zawsze związane było z pragnieniem automatyzacji procesu tworzenia dobrych scenariuszy. Owa automatyzacja miała generować większe zyski dzięki wyższej oglądalności filmów, a także wpływać na obniżenie kosztów produkcji poprzez przyspieszanie prac scenopisarskich. Takie podejście skutkowało poszukiwaniem najlepszych rozwiązań, takich jak szczegółowe analizy tekstów czy badania publiczności. Ugruntował się pewnego rodzaju konsensus mówiący, że koncepcja stosowania modeli dramaturgicznych jest godna uwagi i może być pożyteczna. Tworzono filmy w oparciu o najlepiej dobrane modele do danej tematyki, odnosząc przy tym sukcesy komercyjne – co jednocześnie legitymizowało sens takiego działania. Przykładem może być tutaj produkcja „2001. Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka⁴⁷, która

⁴⁶ A. Borowiecki, art. cyt., s. 364-379.

⁴⁷ Artur Clarke's 2001 Diary, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0073.html> (dostęp 8.03.2023 r.).

przy budżecie ok. 12 mln USD przyniosła zyski w wysokości ok. 66 mln USD⁴⁸, czy też „Gwiezdne Wojny: Część IV Nowa Nadzieja” Georga Lucasa⁴⁹ (w tym przypadku budżet w kwocie ok. 11 mln USD przyniósł 70-krotne zyski w sumie ok. 775 mln USD)⁵⁰. Oba tytuły posiadały scenariusze oparte na teorii Josepha Campbella, co potwierdzili ich twórcy. Sukcesy komercyjne wspomnianych oraz innych filmów powstałych w oparciu o konkretne modele dramaturgiczne, stworzyły dobry klimat do rozważań nad bardziej radykalnymi koncepcjami organizacji pracy nad scenariuszem filmowym. Podjęto próby tworzenia częściowo autonomicznych systemów, zmierzając *de facto* do ograniczenia udziału człowieka w procesie twórczym. Zważywszy, że ostatnie dekady XX wieku były okresem gwałtownego rozwoju komputerów i poszukiwania koncepcji ich praktycznego zastosowania, nie dziwi fakt, że uznano je za naturalną platformę dla branży scenopisarskiej. Konieczne stało się więc stworzenie odpowiedniego algorytmu w oparciu o nowy, bardziej rozbudowany schemat, który umożliwiłby wspomaganie wysiłków scenarzystów niemal krok po kroku. Pracy nad nim podjęli się Chris Huntley i Melanie Anna Philips. W oparciu o koncepcję zwaną *The Story Mind* (Umysł opowieści) stworzyli oni w 1994 roku teorię „modelowania diagnostycznego”. Autorzy ci skomercjalizowali swój pomysł w postaci oprogramowania komputerowego *Dramatica*⁵¹. Scenariusz jest tu podzielony na cztery akty. Dodatkowo program rozróżnia cztery oddzielne płaszczyzny interpretacyjne, które tworzą „dramatyczną tablicę elementów historii”. Trudno w ramach prezentowanej pracy dokładnie opisać zasady działania systemu *Dramatica*, jednak można śmiało powiedzieć, że zaproponowane rozwiązanie jest dużo bardziej zaawansowane, niż schematy używane dotąd. Można też wysnuć wniosek, że praca wymienionych autorów to krok pośredni, czekający na implementację w ramach systemów sztucznej inteligencji. Zagadnienie to z pewnością odmieni branżę scenopisarską w sposób dotąd niespotykany. Wiadomo, że obecnie prowadzone są prace nad wykorzystaniem sztucznej inteligencji w scenopisarstwie. Pierwszy film stworzony na podstawie scenariusza wygenerowanego w ten sposób powstał już w 2016 roku. Mowa o produkcji pt. *Sunspring*, krótkim dziele eksperymentalnym, które nie zachwyciło wprawdzie widzów⁵² – jednak związki zawodowe scenarzystów w Stanach Zjednoczonych wydają się być zaniepokojone tymi przemianami i postulują ich uregulowanie⁵³.

Innym kierunkiem zastosowania środowiska komputerowego we wspomaganie scenarzystów jest kwestia specjalistycznych edytorów, które stają się podstawowym

⁴⁸ Box Office Mojo, *2001: A Space Odyssey (1968)*, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0062622/> (dostęp 9.09.2024 r.).

⁴⁹ *Joseph Campbell and the Power of Myth, Season 1, Episode 1: The Hero's Adventure*, prod. J. Konner, A.H. Pel-mutter, USA 1988.

⁵⁰ Box Office Mojo, *Star Wars: Episode IV – A New Hope (1977)* <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0076759/> (dostęp 9.09.2024 r.).

⁵¹ Określenie *Dramatica* odnosi się jednocześnie do nazwy pakietu oprogramowania komputerowego, a także do teorii stworzonej przez Chrisa Huntleya i Melanie Anne Phillips.

⁵² Internet Movie Database, *Sunspring*, <https://www.imdb.com/title/tt5794766/> (dostęp 10.09.2024 r.).

⁵³ Writers Guild of America, <https://www.wga.org/> (dostęp 8.09.2024 r.).

narzędziem pracy zawodowych scenarzystów. Oprogramowanie to pozwala znacznie przyspieszyć pracę dzięki stosowaniu szablonów, automatycznemu formatowaniu, a nawet wprowadzeniu zdalnej wymiany danych pomiędzy członkami ekipy filmowej. Obecnie dominującymi produktami w tej dziedzinie są Final Draft, Movie Magic Screenviver, Celtx, Fade In, Writer Duet⁵⁴. Tak się składa, że bardzo duża część oprogramowania do edycji scenariuszy powstała w Stanach Zjednoczonych z myślą o tamtejszym rynku. Obecnie są już one znane i używane również w Europie – co oznacza, że implementowane w nich rozwiązania będą coraz bardziej upowszechniane w krajach europejskich i przejmowane zarówno przez poszczególne kinematografie, jak i przez samych scenarzystów.

Bardzo ciekawe zjawisko występujące chyba tylko w Europie ma miejsce na styku scenopisarstwa i organizacji produkcji. W Skandynawii dostrzeżono wagę znaczenia zaangażowania scenarzysty w procesie tworzenia filmu. Wypracowano koncepcję zwaną „Jedną wizją”. Modyfikację tę dostrzegł Maciej Karpiński i pisze o niej w następujący sposób: „*Jedna wizja* polega na tym, że z chwilą, kiedy zespół scenarzystów serialu przedstawi swoją wizję i zostanie ona zaakceptowana, nikt już w nią nie usiłuje ingerować, twórcom pozostawia się inicjatywę, daje im wolność”⁵⁵. Opisana koncepcja niesie daleko idące konsekwencje. Ogranicza władzę reżysera w procesie tworzenia filmu, pozbawiając go możliwości interpretacji scenariusza. Dostrzeżona przez Karpińskiego innowacja nie ma chyba odpowiednika w świecie. Może świadczyć o skłonności producentów do podejmowania większego ryzyka w celu poprawy jakości projektu. Trudno obecnie stwierdzić, czy będzie miała ona wpływ na stosowanie konkretnych modeli dramaturgicznych.

Również w Europie zachodzą istotne zmiany w sposobie finansowania produkcji filmowej. Oprócz istnienia charakterystycznego dla rynku europejskiego systemu dotowania produkcji poprzez fundusze publiczne, możemy także zaobserwować ofensywę platform streamingowych, które przysły do Europy ze Stanów Zjednoczonych z dużym kapitałem i ze swoimi zwyczajami w zakresie szeroko rozumianej produkcji filmowej⁵⁶. Dla reżyserów i scenarzystów europejskich zmiany te będą prawdopodobnie oznaczały mniejszą swobodę twórczą w zakresie podejścia do wielu kwestii produkcyjnych, w tym do scenariusza filmowego. Powstawanie europejskich produkcji platform streamingowych świadczy jednak o tym, że również europejscy twórcy są zdolni do pracy w nowych warunkach.

Zmiany dotyczą także rynku amerykańskiego i wynikają z jednej strony z rozwoju technologicznego (sztuczna inteligencja, streaming), z drugiej zaś z przemian ekonomicznych. Coraz więcej produkcji ma charakter transgraniczny, a odpowiadają za to wielkie międzynarodowe konglomeraty. Profesor Andrzej Krakowski, wykładowca i filmowiec, w wywiadu dla Polskiego Radia 24 na temat amerykańskiego przemysłu filmowego,

⁵⁴ 10 TopTen Reviews, *Screenwriting Software Reviews*, <https://web.archive.org/web/20160504200440/http://screenwriting-software-review.toptenreviews.com/> (dostęp 7.09.2024 r.).

⁵⁵ A. Wróblewska, *Smak świata, smak wina*, „Magazyn Filmowy PSFP” 2014 nr 38, s. 10-17.

⁵⁶ S. Szostak, *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix na polski sektor produkcji*, „Images” 2023 nr 35, s. 204 -226.

powiedział: „Hollywood w USA już dzisiaj nie istnieje”⁵⁷. Profesor Krakowski chciał przez to powiedzieć, że współczesny amerykański rynek filmowy przechodzi olbrzymie przemiany w sferze struktury finansowania przedsięwzięć filmowych, co sprawia, że trudno obecnie postrzegać amerykańską produkcję filmową przez pryzmat jej pierwotnej lokalizacji. Zmiany te powodują, że być może z biegiem czasu zatraci się specyficzny charakter kinematografii regionalnych na rzecz dominującego światowego ładu w dziedzinie produkcji filmowej.

Wnioski

Uwarunkowania kulturowe i społeczne mają istotny wpływ na zwyczaje produkcyjne w omawianych ośrodkach. Determinują funkcjonujące modele finansowania branży filmowej, co jest istotnym czynnikiem decydującym o kierunku rozwoju kinematografii, w tym scenopisarstwa. System finansowania w branży filmowej wpływa na poziom jej profesjonalizacji oraz na skłonność producentów do korzystania ze scenariuszy, w których zastosowano konkretne schematy dramaturgiczne. W Stanach Zjednoczonych istnieje w tym zakresie większa dyscyplina. W Europie system finansowania jest bardziej zróżnicowany i nie wywiera on tak znacznego nacisku na sposób korzystania przez twórców z modeli dramaturgicznych. Im większą presję wywiera na producentów czynnik ekonomiczny, tym skrupulatniej członkowie ekipy filmowej (w tym na reżyserzy) przestrzegają dyscypliny w zakresie realizacji swoich obowiązków i są mniej skłonni do różnego rodzaju odstępstw (np. wchodzenia w kompetencje innych twórców, w tym scenarzystów).

Na branżę scenopisarską wpływają również procesy globalizacji, powodując w jego obrębie różnokierunkowy przepływ idei oraz gotowych rozwiązań. Globalizacja dodatkowo zmniejsza znaczenie słabszych obszarów kinematografii na rzecz tych wiodących. Dominacja amerykańskiego systemu produkcyjnego jest trudna do podważenia. Generuje on własne rozwiązania w zakresie twórczości scenopisarskiej (schematy i software). Amerykański rynek filmowy jest też gotowy na zmiany i wprowadzenie nowych pomysłów w oparciu o zaawansowane technologie. Natomiast europejski rynek filmowy wydaje się tutaj zdecydowanie mniej witalny. Jednak również on ulega przemianom w kierunku większej profesjonalizacji – choć jego silna decentralizacja sprawia, że procesy te charakteryzują się mniejszą dynamiką. Być może też z tego powodu istnieje w Europie więcej przestrzeni na nowe idee? Jednak idee te mają niewielkie szanse przekształcić się w trwałą spuściznę filmową; raczej zostaną zaadaptowane i przekształcone w gotowe produkty przez silniejsze podmioty biznesowe, dysponujące zapleczem finansowym i organizacyjnym koniecznym do ich wdrożenia. Będą to prawdopodobnie firmy, które już teraz są aktywne w omawianej dziedzinie, a zatem zasilane głównie kapitałem amerykańskim.

⁵⁷ Polskie Radio 24, „Hollywood w USA już dzisiaj nie istnieje”. Prof. Krakowski o międzynarodowym przemyśle filmowym, <https://polskieradio24.pl/arttykul/3224400,hollywood-w-usa-juz-dzisiaj-nie-istnieje-prof-kra-kowski-o-miedzynarodowym-przemysle-filmowym> (dostęp 10.09.2024 r.).

Bibliografia

- Aronson L., *Scenariusz na miarę XXI wieku. Obszerny przewodnik po technikach pisania nowoczesnych scenariuszy filmowych*, tłum. A. Kruk, Warszawa 2019.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Borowiecki A., *Sześć etapów struktury fabularnej według teorii Michaela Hauge. Studium przypadku filmu Bogowie*, „Media i Społeczeństwo” 2019 nr 11, s. 364-379.
- Campbell J., *Mityczny obraz*, tłum. A. Przybysławski, T. Sieczkowski, Warszawa 2004.
- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013.
- Curran Bernard S., *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, tłum. M. Bukojemski, Warszawa 2011.
- Field S., Rilla R., *Pisanie scenariusza filmowego*, tłum. W. Wertenstein, B. Pankau, Warszawa 1998.
- Has-Tokarz A., *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica” 2006/2007, nr XLVIII/XLIX, s. 87-114.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2016.
- Janicki S., *Przenoszenie pojęć na płótno ekranu*, (w:) W. Wertenstein (red.), *Wajda mówi o sobie*, Kraków 2000, s. 28-34.
- Jonston A., *The Great Goldwyn*, New York 1937.
- Korczak A., *Synkretizm Josepha Campbella*, „IDEA – Studia nad strukturą pojęć filozoficznych” 2017 nr XXIX/1, s. 142-159.
- Korczak A., *Indyjskie inspiracje teorii mitu Mircei Eliadego i Josepha Campbella*, Warszawa 2016.
- Materska M., *Finansowanie kinematografii w Europie – rola publicznych funduszy wspierających produkcję filmową*, „Zarządzanie w kulturze” 2005 nr 6, s. 37-46.
- Mieletinski E., *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne zabytki*, tłum. P. Rojek, Kraków 2009.
- Płazewski J., *Historia Filmu*, Warszawa 2008.
- Rusin R., Downs W. M., *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spirydowicz, Warszawa 2008.
- Sierdiukow A., *Na początku było...słowo*, „Filmpro” 2013 nr 3/15, s.7-11.
- Spoto D., *Alfred Hitchcock*, tłum. J.S. Zaus, Leszno 2000.
- Szostak S., *Serwisy streamingowe a lokalna branża audiowizualna – mapowanie wpływu Netflix na polski sektor produkcji*, „Images” 2023 nr 35, s. 204 -226.
- Wojnicka j., Katarfiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa – Bielsko-Biała 2008.
- Wróblewska A., *Smak świata, smak wina*, „Magazyn Filmowy PSFP” 2014 nr 38, s. 10-17.
- Vogler Ch., *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. M. Kosińska, Warszawa 2010.
- Źródła internetowe i materiały multimedialne
- Artur Clarkes's 2001 Diary, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0073.html> (dostęp 8.03.2023 r.).
- Box Office Mojo, *2001: A Space Odyssey (1968)*, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0062622/> (dostęp 9.09.2024 r.).
- Box Office Mojo, *Star Wars: Episode IV – A new Hope (1977)*, <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0076759/> (dostęp 9.09.2024 r.).
- Duck TV, <https://www.ducktv.tv/> (dostęp 5.09.2024 r.).
- Euriimages, <https://www.coe.int/en/web/eurimages> (dostęp 8.09.2024 r.).
- Huntley Ch., *How and Why Dramatica is Different from Six Other Story Paradigms*, <https://dramatica.com/articles/how-and-why-dramatica-is-different-from-six-other-story-paradigms> (dostęp 15.03.2023 r.).
- Hollender B., *Czy polskie kino uleczą uzdrowiciele scenariuszy?*, „Rzeczpospolita” z 1.08.2011 r., <https://www.rp.pl/film/art14352301-czy-polskie-kino-ulecza-uzdrowiciele-scenariuszy> (dostęp 10.10.2024 r.).
- Internet Movie Database, *Pusher II*, <https://www.imdb.com/title/tt0396184/> (dostęp 15.03.2023 r.).
- Joseph Campbell and the Power of Myth, Season 1, Episode 1: The Hero's Adventure*, prod. J. Konner, A.H. Pel-mutter, USA 1988.

Polskie Radio 24, „*Hollywood w USA już dzisiaj nie istnieje*”. Prof. Krakowski o międzynarodowym przemyśle filmowym, <https://polskieradio24.pl/artykul/3224400,hollywood-w-usa-juz-dzisiaj-nie-istnieje-prof-krakowski-o-miedzynarodowym-przemysle-filmowym> (dostęp 10.09.2024 r.).

Pusher II – Krew na rękach, reż. Nicolas Winding Refn, Dania, Wielka Brytania 2004.

Writers Guild of America, <https://www.wga.org/> (dostęp 8.09.2024 r.).

Written by of America West, <https://www.writtenby.com/> (dostęp 8.09.2024 r.).