

Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego

Kluczowym zagadnieniem dla rozważań na temat poetyki scenariusza filmowego jest struktura dramaturgiczna. W toku filmowej opowieści pojęcie struktury nabiera ogromnego znaczenia, stanowiąc wykładnię konstrukcyjną tekstu słownego i zaprojektowanego w nim programu przyszłego dzieła filmowego. Dość przytoczyć kilku znaczących teoretyków i praktyków scenariopisarstwa, by zdać sobie sprawę, że pojęcie struktury w globalnym ujęciu konstytuuje sztukę pisania scenariuszy filmowych:

Scenariusz – literacki program struktury filmowej (Bolesław W. Lewicki)[1]

Scenariusz – struktura zdążająca ku innej strukturze (Pier Paolo Pasolini)[2]

Dobry scenariusz powinien stanowić zwartą strukturę nie do ruszenia (Piotr Wereśniak)[3]

Scenariusz jest strukturą (William Goldman)[4]

Scenariusz – struktura struktury. W strukturze zdarzenia wynikają jedno z drugiego (Lew Hunter)[5]

Powszechnie dziś akceptowana koncepcja struktury scenariusza filmowego jest w znacznej mierze pochodną tradycyjnej struktury dramaturgicznej, ukształtowanej przez pryzmat sceniczny, a zmodyfikowanej w toku ponad stuletniego rozwoju sztuki filmowej. O ile film zdecydowanie odrzucił jedność czasu, miejsca i akcji, o tyle w zasadach rządzących filmową dramaturgią można się dopatrzeć i ech dziewiętnastowiecznej „sztuki dobrze skrojonej” (*pièce bien faite*), i Szekspira, a nawet Arystotelesa[6]. Według jego twierdzeń,

[...] fabuła – skoro jest naśladowczym przedstawieniem akcji, powinna być przedstawieniem akcji jednolitej i skończonej, a tworzące fabułę zdarzenia powinny być w taki sposób zespolone, aby po przestawieniu lub usunięciu nawet jednego z nich uległa naruszeniu i rozpadła się również całość. Taka bowiem część, której dodanie lub odjęcie nie sprawia widocznej różnicy, nie jest istotną częścią całości[7].

[1] B. Lewicki, *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.

[2] P.P. Pasolini, *Scenariusz jako struktura zdążająca ku innej strukturze*, przeł. W. Kalinowski, „Dialog” 1973, t. 18, nr 2.

[3] P. Wereśniak, *Alchemia scenariusza filmowego, czyli nieznośny ból dupy*, dodatek specjalny do miesięcznika „Film” 2000, nr 5.

[4] W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Warszawa 1999.

[5] L. Hunter, *Kurs pisania scenariuszy*, przeł. T. Szafrański, Myślenice 2013.

[6] Zob. szerzej: M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie*, Warszawa 1995, s. 101.

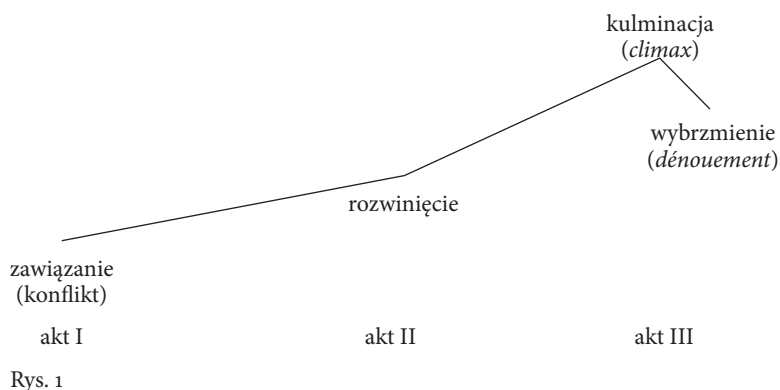
[7] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.

I w taki właśnie sposób należy rozumieć strukturę – jako swego rodzaju konstrukcję, posiadającą określoną liczbę scen lub – jak woli Arystoteles – „zdarzeń”, zapisaną w świadomie założonym porządku i zamkniętą w ramach 100–120-stronicowej całości, implikującą późniejszą filmową realizację ograniczoną zazwyczaj do około dwóch godzin projekcji. W tym ściśle narzuconym czasie należy zmieścić dramaturgiczną strukturę fabuły oraz jej trzyaktową budowę, składającą się z wyraźnie zaznaczonego początku, środka i końca. Powróćmy raz jeszcze do Arystotelesa:

[...] doskonale skomponowane fabuły nie powinny ani zaczynać się, ani kończyć w przypadkowym punkcie, lecz stosować się do podanych tutaj zasad. Bo przecież każda piękna rzecz, tak istota żywa, jak wszelkie dzieło składające się z całości, nie tylko swe części musi mieć uporządkowane, lecz musi mieć również nieprzypadkową wielkość. Piękno bowiem polega na odpowiedniej wielkości i porządku[8].

Wynika z tego, że istotna dla struktury dramaturgicznej utworu filmowego jest nie tylko trzyaktowa kompozycja całości, ale także proporcje między poszczególnymi częściami, z których każda ma do spełnienia określone zadanie dramaturgiczne.

W scenariopisarstwie wykształcił się pewien teoretyczny model ilustrujący tę zależność. Jego autorem jest Syd Field i funkcjonuje powszechnie pod nazwą paradygmatu[9]. Osobną kwestią pozostaje, czy korzystać z jego formuły w procesie tworzenia scenariusza filmowego i czy bezgranicznie i bezkrytycznie ufać zawartym w nim wykładniom. Dalece ważniejsze wydaje się jednak wskazanie ogólnych zasad konstrukcyjnych i ich przydatności w budowaniu scenariuszowej dramaturgii. Czym zatem jest paradygmat? Najprościej mówiąc, jest to schemat struktury scenariusza filmowego, wynikający z przyjętej *a priori* trzyaktowej budowy dzieła i zgodny z wewnętrzną logiką układu scen i sekwencji oraz percepcyjnych predyspozycji i przyzwyczajień widza. Jego graficzny model stanowi krzywa wznosząca (Rys. 1) wraz z dwoma punktami zwrotnymi i trzyaktowym podziałem całości (Rys. 2).



[8] Ibidem.

[9] Założenia paradygmatu Syd Field wyłożył w książce *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*.

A Step-by-Step Guide from Concept to Finished Script, New York 1982.



Rys. 2

Akt I (ang. *setup*) zawiera zawiązanie fabuły i wprowadza czytelnika w świat przedstawiony przyszłego utworu filmowego poprzez określenie czasu i miejsca akcji oraz konwencji gatunkowej i narracyjnej, a także poprzez kreacje bohaterów i wyznaczenie zasadniczego konfliktu (zawiązanie intrygi). Ta część zajmuje około 30 stron scenariusza. W końcowej fazie aktu pierwszego następuje pewien rodzaj przesilenia dramaturgicznego, tzw. punkt zwrotny, czyli zgodnie z wykładnią klasycznej poetyki Arystotelesa – „perypetia”, pojmowana jako „zmiana losów w szczęście lub nieszczęście”. Innymi słowy, punkt zwrotny, w tym przypadku pierwszy punkt zwrotny, to zdarzenie, które zasadniczo zmienia tok akcji, kieruje ją w nową, nieoczekiwaną stronę, niekiedy nawet całkowicie odwraca jej bieg. Bywa to przeważnie – jak zauważa Maciej Karpiński – odkrycie jakiejś nowej, wcześniej nieprzewidywalnej prawdy, która stawia dotychczasową akcję w innym świetle i pobudza ciekawość widza co do dalszego jej przebiegu. Może to być także na przykład ujawnienie się jakichś wcześniej ukrywanych cech postaci, które całkowicie zmieniają stosunki między bohaterami lub też pojawienie się nowej osoby wywierającej zasadniczy wpływ na dalszy bieg wydarzeń^[10].

Akt II, zwany rozwinięciem lub konfrontacją, to główny trzon scenariusza; jest najdłuższy i najobfitszy w wydarzenia. W nim to właśnie następuje owo „rozwinięcie” wątków fabularnych i głównego konfliktu, zarysowanych w akcie pierwszym. Jego zasadniczą częścią jest konfrontacja protagonisty i antagonisty zmierzająca do kulminacji w postaci drugiego punktu zwrotnego, który przypada zazwyczaj na moment przed końcem owego aktu. Podobnie jak jego odpowiednik z aktu pierwszego, drugi punkt zwrotny ustawia akcję w nowym, zaskakującym kierunku, w istotny sposób odwraca więc bieg zdarzeń i losy bohaterów. Zdarzeniom tym towarzyszy wzrost tempa akcji i dynamiczne podbicie emocji. Po krótkim wybrzmieniu, umożliwiającym zreasumowanie wszystkich ogniw fabuły, rozpoczyna się akt trzeci, w którym następuje rozwiązanie akcji, czyli ostateczna konfrontacja między głównymi stronami konfliktu. Pod względem dramaturgicznym ta część wykazuje największe zróżnicowanie i zmianę paradygmatu. Początkowo, zgodnie z wyznaczoną od ekspozycji przez akt I i II krzywą wznoszącą, emocje stale rosną aż do ostatecznego rozwiązania, po czym odnotowujemy bardzo wyraźny spadek dramaturgii, czyli klasyczne

[10] M. Karpiński, op. cit., s. 108.

wybrzmienie. To swego rodzaju konkluzja historii – konflikty zostają rozwiązane, a życie bohaterów wraca do normalności. Przychodzi czas na refleksję, podsumowanie i wyjaśnienie istoty dramatu. Znakomicie ilustruje to finał *Psychozy* (1960) Alfreda Hitchcocka, w którym po kulminacyjnej scenie odkrycia w piwnicy zmumifikowanych zwłok matki Normana akcja przenosi się do policyjnego aresztu, gdzie sądowy psychiatra wyjaśnia motywy postępowania bohatera.

Na koniec tych rozważań należy zadać jeszcze jedno pytanie: dlaczego punkty zwrotne scenariusza nie przypadają zgodnie z omówioną granicą aktu pierwszego i drugiego? Odpowiedź zawiera się w konstrukcji samego paradygmatu. Jego autor wyraźnie dopomina się, aby schemat budowy dramaturgicznej całego utworu filmowego z równą stanowczością uwzględniać podczas konstruowania poszczególnych aktów. W ten sposób akty, stanowiąc swego rodzaju skończoną całość, organizują swoją wewnętrzną dramaturgię, opartą na triadzie początku, środka i końca. W obrębie aktu akcja, o dynamice rosnącej, dochodzi do kulminacji (jest nią właśnie punkt zwrotny), potem zaś następuje krótkie wybrzmienie. Z jednej strony pozwala ono zebrać bohaterowi siły, ocenić sytuację, wyciągnąć wnioski z okoliczności punktu zwrotnego, zanim przystąpi do dalszej akcji, z drugiej – również dla widza jest to chwila wytchnienia i refleksji przed dalszymi komplikacjami fabuły^[11].

Rozważania na temat dramaturgii scenariusza filmowego nie sposób zamknąć w jednej formule gatunkowej czy w wąskim kręgu kulturowym. Struktura dramaturgiczna dotyczy bowiem każdego dzieła filmowego, niekiedy ślepo powiela pewne schematy, jak to ma miejsce np. w kinie hollywoodzkim, innym razem, zdecydowanie rzadziej, schematy te podważa, stanowiąc oryginalną i twórczą propozycję kina autorskiego. Dlatego też w poniższej egzemplifikacji posłużę się przykładami tak z mainstreamowego kina amerykańskiego, starszego i najnowszego, jak i kina europejskiego, zaangażowanego społecznie i politycznie. Decydujące w poniższych analizach jest bowiem nie tyle genologiczne czy kulturowe umocowanie poszczególnych dzieł, ale przede wszystkim ich reprezentatywność wynikająca z zastosowanych przez scenarzystów i reżyserów technik, chwytów i zabiegów dramaturgicznych.

W pewien uproszczony sposób koncepcję paradygmatu Syda Fielda realizują telewizyjne filmy kryminalne. Są wprawdzie o połowę krótsze od kinowych produkcji, ale w swej konstrukcji na tyle reprezentatywnie spełniają wymogi paradygmatycznego schematu, że warto się nimi posłużyć jako miarodajną egzemplifikacją. Po pierwsze – zachowują trzyaktową budowę całości, po drugie – każda z trzech części zawiera zbiór właściwych dla niej cech i elementów fabularno-narracyjnej konstrukcji, po trzecie w końcu – rozwój dramaturgii przyjmuje właściwą skalę i natężenie dla poszczególnych scen i sekwencji oraz całego przebiegu akcji. Zgodnie z koncepcją Fielda akt pierwszy sta-

[11] Zob. szerzej: *Ibidem*, s. 108.

nowi szeroko rozumiane wprowadzenie w diegezę filmową. W filmach kryminalnych będzie to zatem standardowe określenie czasu i miejsca akcji oraz wstępna charakterystyka bohaterów biorących udział w dramatycznych zdarzeniach, np. współczesna dzielnica gangów, w której często dochodzi do brutalnych morderstw z udziałem nieletnich przestępców. Paletę postaci uzupełniają protagoniści, czyli detektywi lub policjanci, którzy po wykryciu zbrodni, stanowiącej pierwszy punkt zwrotny, będą dążyli do ujęcia sprawcy morderstwa. W akcie drugim towarzyszymy protagonistom w ich staraniach o schwytanie mordercy, podążając za ich bardziej lub mniej trafnym tokiem myślenia oraz bardziej lub mniej skutecznym działaniem, zakończonym wykryciem i ujęciem sprawcy, co następuje w punkcie kulminacyjnym filmu. Swego rodzaju pointę i wybrzmienie stanowi zazwyczaj krótka scena rodzajowa, podsumowująca w refleksyjny lub komiczny sposób zagadkę morderstwa, np. poprzez wspólne wyjście policjantów do pubu lub aluzje do ich życia prywatnego.

Formuła ta z powodzeniem sprawdza się również w pełnym metrażu. Przykładem może być komedia kryminalna *48 godzin* (1982) w reżyserii Waltera Hilla. Film trwa blisko 97 minut, pierwszy punkt zwrotny przypada w nim mniej więcej na 26. minutę, rozwiązanie akcji natomiast następuje między 82. a 89. minutą. Konsekwencją takiej budowy jest zachowanie wytycznych paradygmatu zarówno dla całej struktury scenariusza, jak i jego poszczególnych części (aktów).

Film opowiada historię charyzmatycznego policjanta Jacka Catesa (Nick Nolte), który – aby schwycić groźnych przestępców – uwalnia z więzienia na 48 godzin ich dawnego współpracownika Reggiego Hammonda (Eddie Murphy), by wspólnie z nim, nie przebijając w środkach, zrealizować powierzone mu zadanie. Stawką w grze jest pół miliona dolarów – łup pochodzący z napadu, którego wcześniej wspólnie dokonali Hammond i jego wspólnicy.

Struktura pierwszego aktu, jak i całości tego filmu wzorcowo mieści się w paradygmacie. Film rozpoczyna scena przedstawiająca więźniów pracujących przy remoncie torów kolejowych. Jest wśród nich Albert Ganz (James Remar), szef gangu Hammonda, który z pomocą niejakiego Billy'ego Niedźwiedzia (Sony Landham) ucieka ciężarówką, zabijając dwóch strażników. W scenie drugiej poznajemy głównego protagonistę – Jacka Catesa. Policjant budzi się przy boku swojej dziewczyny; jest wczesny poranek, więc w pośpiechu udaje się do pracy, czym wywołuje niezadowolenie partnerki, twierdzącej, że z powodu wykonywanej przez niego profesji poświęca jej zbyt mało uwagi. W tym samym czasie Ganz eliminuje swoich dawnych wspólników, zabija jednego z nich, a drugiemu (Lutherowi) porywa dziewczynę, stawiając ultimatum. Jeśli do poniedziałku nie odda pieniędzy pochodzących z łupu, dziewczyna zginie. W końcu dochodzi do pierwszego spotkania protagonisty i antagonisty: Catesa i Ganz. Policjanci wpadają na ślad Ganz, myśląc, że jest pospolitym złodziejaszkiem. Podczas próby aresztowania ginie dwóch z nich. Jack fałszuje dokumenty i w ten

sposób uwalnia na 48 godzin Reggiego Hammonda, który obiecuje mu pomoc w ujęciu Ganza, obawia się bowiem, że wkrótce sam stanie się kolejnym celem dla bandyty i straci swój udział w podziale łupu.

Tak kończy się pierwszy akt. Jego strukturę oddaje następujący fragment scenariuszowej drabinki:

- Scena 1. Więźniowie przy torach kolejowych. Ucieczka Ganza z pomocą Billy'ego Niedźwiedzia.
- Scena 2. Pobudka. Kłótnia Jacka Catesa z dziewczyną.
- Scena 3. Albert i Billy mordują jednego z dawnych współników.
- Scena 4. Wyjście Jacka do pracy.
- Scena 5. Porwanie dziewczyny Luthera. Ultimatum.
- Scena 6. Spotkanie Jacka z dwójką policjantów. Przygotowania do aresztowania.
- Scena 7. Strzelanina w hotelu, ginie dwóch policjantów. /od 13. do 20. minuty/
- Scena 8. Komisariat policji. Ustalenie faktów, powiązanie zdarzeń.
- Scena 9. Więzienie. Uwolnienie Hammonda. Falszerstwo dokumentów. /od 25. do 29. minuty/
- Scena 10. Spółka z Hammondem. Pomysł na spotkanie z Lutherem. /30. minuta/

Z powyższego układu scen wynika, że struktura dramaturgiczna wyznaczona przez schemat paradygmatu sprawdza się również jako zamknięta i skończona formuła w ramach jednego aktu – z wyraźnym początkiem, środkiem i końcem oraz punktem zwrotnym. I tak: początek, czyli pierwszych dziesięć stron scenariusza[12], to rodzaj ekspozycji zawierający informacje na temat zasadniczego konfliktu i biorących w nim udział bohaterów; kolejna część (środek) – do punktu zwrotnego – stanowi rozwinięcie zasadniczego konfliktu zakończone nagłą i niespodziewaną zmianą (punkt zwrotny, perypetia), po czym następuje krótki, wyciszający koniec.

W przypadku filmu Waltera Hilla za początek należy uznać ekspozycję protagonisty i antagonisty oraz, pozostający w domyśle, konflikt między nimi wynikający z typu i charakteru postaci, jakie reprezentują: policjant – złoczyńca. Środkową część stanowi rozwinięcie owego konfliktu z kulminacją podczas strzelaniny w hotelu (Scena 7.) oraz punktem zwrotnym opartym na zaskakującym pomysle Jacka, aby do schwytania Ganza wykorzystać jego dawnego współnika Hammonda (Scena 9.). Krótkim zakończeniem aktu pierwszego jest antycypująca następne wydarzenia rozmowa Jacka i Reggiego na temat ich przyszłej współpracy i najbliższych wspólnych działań.

W strukturze całego filmu modelowe cechy paradygmatu porządkują również konstrukcję pozostałych aktów. Akt drugi rozpoczyna się zatem od spotkania z Lutherem i jego aresztowania, a kończy drugim punktem zwrotnym i następującym po nim krótkim wybrzmieniem. Wypełniają go zdarzenia podporządkowane głównej osi fabularnej,

[12] W scenariopisarstwie jedna strona scenariusza to mniej więcej jedna minuta filmu.

czyli staraniom duetu Cates-Hammond mającym na celu schwytanie przestępców, co aż do dramaturgicznego rozwiązania wciąż kończy się niepowodzeniem. W 75. minucie filmu (75. strona scenariusza) następuje drugi punkt zwrotny. Luther, wbrew wcześniejszym ustaleniom, pojawia się nagle z walizką pełną pieniędzy i próbuje wymienić je z Ganzem na swoją dziewczynę. W podejrzaną transakcję wplątują się Jack i Reggie, wywołując strzelaninę i pościg samochodowy. Niestety, i tym razem ponoszą porażkę, a przestępcy uciekają z łupem. Gdy wydaje się już, że wszystko stracone, o czym świadczą policyjne raporty (wybrzmienie po drugim punkcie zwrotnym), drobny ślad (gangsterzy porzucają samochód w chińskiej dzielnicy, gdzie mieszka dziewczyna Billy'ego Niedźwiedzia) inspiruje protagonistę i jego partnera do podjęcia jeszcze jednego wysiłku. Akt trzeci – dochodzi do ostatecznej konfrontacji. Jack zabija Ganzę, podsumowując i zamykając tym samym fabularny ciąg zdarzeń. Ostatnie minuty filmu to klasyczne *dénouement* (zwieńczenie historii). Hammond, za zgodą Catesa, spotyka się z dziewczyną poznaną wcześniej w klubie, po czym, podczas szczerzej, „męskiej” rozmowy, policjant zwraca w całości łup partnerowi. Rozpoczyna się ostatnie ujęcie – bohaterowie odjeżdżają samochodem, ginąc w ruchu ulicznym.

Paradygmat Syda Fielda sprawdza się w wielu hollywoodzkich produkcjach. Jego wartość i znaczenie dla scenariopisarstwa są bezsporne, jednak przez wielu zawodowych scenarzystów filmowych bywał wielokrotnie krytykowany, głównie za formalną bezkompromisowość i traktowanie sztuki scenariopisarskiej jedynie w kategoriach rzemiosła, pozbawiając ją tym samym pierwiastków twórczych i artystycznych.

Stosować czy nie stosować? – odpowiedź na to pytanie należy pozostawić poszczególnym autorom w sferze ich osobistych wyborów. Daleko ważniejsza wydaje się natomiast kwestia innego rodzaju – w jaki sposób budować dramaturgię w ramach jednej sceny czy sekwencji. Zastosowanie jednego obowiązującego modelu, jak w przypadku makrodramaturgii, jest niezwykle trudne, by nie powiedzieć – niemożliwe. Wynika to przede wszystkim z ogromnego zróżnicowania i bogactwa fabularnych i dramaturgicznych rozwiązań, które mogą się pojawić w scenie lub sekwencji w zależności od poruszanych wątków i sposobów ich zorganizowania w ramach większej lub mniejszej całości. W rękę scenarzysty pozostaje jednak szeroki repertuar środków możliwych do wykorzystania, które w konkretnych sytuacjach scenicznych posłużą jako narzędzie do rozpisywania wątków fabularnych i kształtowania dramaturgii. Najczęściej stosowane to: suspens, retardacja i progresja napięcia (*sustenatio*). Warto w tym miejscu przyjrzeć się bliżej kilku scenom pochodzącym z różnych filmów, w których owe chwyt i techniki zostały twórczo i efektywnie wykorzystane.

Zacznijmy od suspensu. Jest to – jak podaje Marek Hendrykowski – chwyt narracyjny polegający na okresowym zawieszeniu biegu akcji i jej emocjonalnym wyciszeniu, które poprzedza moment grozy

i pozwala osiągnąć zwielokrotniony efekt dramaturgiczny^[13]. Za jego mistrza, nie bez racji, uznaje się Alfreda Hitchcocka. W jego filmach suspens jest budowany zarówno w ramach jednej sceny czy sekwencji, jak i całego filmu. Obowiązuje tu zasada naprzemienności, polegająca na komponowaniu ze sobą scen o różnych natężeniach emocji. Wykres ilustrujący paradygmat Syda Fielda znamionuje od początku aż do rozwiązania trajektoria wznosząca, informując w uproszczeniu, że dramaturgia w ogólnym wymiarze wzrasta. Field zastrzega jednak, że nie polega to na tym, iż każda następna scena powinna posiadać wyższy ładunek emocji, proponuje raczej, aby sceny o wysokim poziomie dramaturgii przeplatać fragmentami pozbawionymi silnych napięć. Taki zabieg wprowadza pewną gradację emocji, co w pierwszej kolejności potęguje wrażenia w tzw. mocnych scenach, a w drugiej – pozwala widzowi na chwilę wytchnienia, zorientowanie się w przebiegu fabuły, pozbieranie myśli i wysnucie wniosków.

Takie rozumienie suspensu jest zauważalne chociażby w *Psychozie* (1960) czy *Oknie na podwórze* (1954) Hitchcocka. Scenę morderstwa pod prysznicem, zaskakującą i pełną dramatycznych wrażeń, poprzedza w scenariuszu rozpisana na kilka stron rozmowa Normana i Marion przy kolacji w biurze, raczej mało emocjonująca, oraz dwie krótkie sceny, w których on obserwuje ją przez dziurę w ścianie, a potem udaje się do swojego domu, ona natomiast przebiera się w szlafrok, następnie dokonuje krótkich podliczeń finansowych, wyrzuca podarte kartki papieru do toalety i wchodzi pod prysznic. Trwa to w sumie jedenaście i pół minuty. Fragment ten poprzedza bezpośrednio słynną „scenę prysznicową”, jest swego rodzaju ciszą przed burzą, stanowiąc moment zawieszenia i wyciszenia akcji, po czym następuje zaskakujące i dramatyczne wydarzenie (morderstwo pod prysznicem). Z kolei w *Oknie na podwórze* funkcję redukującą napięcia pełni scena z udziałem pielęgniarki Stelli (Thelma Ritter), która za każdym razem, może poza czwartym – ostatnim, gdy odwiedza Jefferies (James Stewart), odwołuje widza od biegu głównych wydarzeń i wprowadza pierwiastki sceptycyzmu w podejrzenia głównego bohatera. W finale filmu natomiast podobną funkcję pełni scena, w której Jefferies telefonuje do porucznika Doyle’a (Wendell Corey), relacjonując mu wydarzenia sprzed chwili – wizytę Lisy (Grace Kelly) w mieszkaniu Thorwalda (Raymond Burr) i aresztowanie jej przez policję. Następnie, mając świadomość, że napastnik zbliża się do jego domu z niecznymi zamiarami, przygotowuje na jego przyście komplet żarówek do lampy błyskowej w celu ewentualnej obrony (oślepienie światłem w ciemności). Do ostatecznej konfrontacji dochodzi zatem dopiero po kilku minutach od momentu, gdy Thorwald dostrzegł sąsiada z przeciwległego okna i zdał sobie sprawę z wymierzonej przeciw niemu intrygi. Powoli dociera przed drzwi (słysząc kroki na schodach), wchodzi do mieszkania i po krótkiej wymianie zdań i nieudolnej obronie gospodarza wyrzuca

[13] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 286.

go przez okno. Zostaje przy tym schwytany przez policję. Jak widać zatem, i tym razem scena o wysokim poziomie dramaturgii, skądinąd stanowiąca rozwiązanie akcji, zostaje poprzedzona ujęciami chwilowo obniżającymi napięcie, aby spotęgować późniejsze wrażenia i podnieść rangę sceny w toku całej opowieści.

Suspens jest budowany zazwyczaj na planie scenariuszowej drabinki, zgodnie z zasadą naprzemienności scen o wysokim i niskim ładunku emocji. Bywa jednak wykorzystywany również w mikro-dramaturgii, w ramach jednej sceny czy sekwencji. Znakomitym tego przykładem jest film Quentina Tarantino zatytułowany *Django* (2012). Jego struktura ma wyraźnie sekwencyjny charakter, składa się bowiem z następujących po sobie większych całości, stanowiących jakby zamknięte pod względem fabularno-narracyjnym epizody. W scenariuszu każdy z nich zajmuje około kilkunastu stron. Ich częstotliwość ukazywania się na ekranie charakteryzuje przede wszystkim pierwszą połowę filmu, kiedy to główny nacisk położono na kreacje bohaterów – ich światopogląd, zachowanie oraz status społeczny i rodzaj wykonywanej profesji. Kwestie te, ujęte w określoną strukturę dramaturgiczną, niezwykle celnie oddają dwie bliźniaczo do siebie podobne sekwencje: pierwsza – rozgrywająca się w miasteczku Daughtrey w Teksasie, w którym główni bohaterowie rozprawiają się z poszukiwanym listem gończym Billem Sharpem, i druga – stanowiąca relację z wykonania wyroku na braciach Brittle.

Film Tarantino to ujęta w konwencję westernu historia tytułowego Django (Jamie Foxx) – murzyńskiego niewolnika, który zostaje współnikiem ekscentrycznego łowcy nagród doktora Kinga Schultza (Christoph Waltz) i wraz z nim, udając się w bardzo niebezpieczną podróż, próbuje odbić swoją żonę z rąk psychopatycznego plantatora Calvina Candiego (Leonardo DiCaprio). W analizowanych sekwencjach bohater zdobywa w nowej profesji pierwsze szlify i obrasta w kolejne doświadczenia. Mimo iż pod względem fabularnym obie sekwencje różnią się od siebie – w pierwszej wymierzającym wyrok jest dr Schultz, pełniąc przy okazji rolę nauczyciela dla nowego współnika, w drugiej w roli kata występuje już sam uczeń – ich struktura dramaturgiczna jest praktycznie identyczna. Jej schemat przedstawia się następująco: (A) przyjazd na miejsce (zarysowanie czasoprzestrzeni) – (B) zagajenie wątku głównego (wprowadzenie w sytuację konfliktową) – (C) uruchomienie wątku pobocznego (redukcja napięcia) – (D) konfrontacja, wykonanie wyroku (zaskakujący zwrot, kulminacja) – (E) wyjaśnienie zdarzenia (wybrzmienie).

Obie sekwencje otwierają ujęcia przedstawiające powolny wjazd bohaterów w przestrzeń: w pierwszym przypadku – teksaskiego miasteczka, w drugim – plantacji bawełny (A). Ich pojawienie się wywołuje niemałe poruszenie wśród mieszkańców z powodu zbyt śmiałego zachowania murzyńskiego niewolnika. W saloonie w Daughtrey bohaterowie wchodzi w zatarg z oberżystą i wysyłają go po miejscowego szeryfa (B), następnie, popijając piwo, zawierają układ dotyczący ich

dalszej współpracy (C). Gdy pojawia się szeryf, akcja przenosi się w plener przed saloonem, gdzie dr Schultz z zaskoczenia i w bezpardonowy sposób zabija stróża prawa (D). Mieszkańcy, na czele z szeryfem stanowym, przygotowują się do jego aresztowania. Ten jednak wychodzi z zajścia bez szwanku, gdyż – jak się okazuje – wykonał właśnie wyrok na groźnym przestępcy, za którym wysłano list gończy (E).

Druga sekwencja przebiega w bardzo podobny sposób. Bohaterowie, po przyjeździe na farmę niejakiego Big Daddy'ego (Don Johnson) (A), ponownie mierzą się z przejawami rasowej nietolerancji. Konflikt jednak zostaje chwilowo zażegnany (B). Django podczas rozmowy z jedną z czarnoskórych służących próbuje zdobyć informacje o kolejnych potencjalnych ofiarach – braciach Brittle, którzy prawdopodobnie przebywają na terenie plantacji (C). Nie czekając na współnika, w brutalny sposób zabija dwóch z nich, trzeciego podczas próby ucieczki dosięgają kule ze strzelby dra Schultza (D). W finale, podobnie jak wcześniej, egzekutorzy przedstawiają właścicielowi farmy sądowe pełnomocnictwa, czym w pokojowych okolicznościach zamykają całą sprawę (E).

Pewne podobieństwa z suspensem wykazuje retardacja. O ile jednak suspens ma na celu przede wszystkim redukcję napięć w scenie/scenach poprzedzających, aby zwielokrotnić wrażenie zaskoczenia, o tyle retardacja skupia się raczej na zwalnianiu biegu akcji i – w konsekwencji – odwlekaniu rozwiązania konfliktu. Jej zastosowanie w toku całej opowieści wydaje się bezsprzeczne, nieco inaczej rzecz rozgrywa się na planie jednej sceny lub sekwencji. Posłużmy się konkretnym przykładem. W *Wodzireju* (1977) Feliksa Falka jest scena, w której główny bohater Lutek Danielak (Jerzy Stuhr) odwiedza w domu panią Melę, byłą pracownicę Estrady, aby wydobyć od niej informacje eliminujące jego konkurentów ze starań o poprowadzenie wielkiego balu w stolicy. Jak wiadomo, sprawa ta działa na Danielaka obsesyjnie, mężczyzna jest w stanie poświęcić dla niej praktycznie wszystko – nawet swój honor i wieloletnie przyjaźnie. Wizyta u Meli to kolejna oznaka determinacji bohatera.

Otwarcie sceny jest niemal banalne. Lutek wchodzi do domu kobiety, rozbiera się i zajmuje miejsce przy stole w salonie. Padają zwroty grzecznościowe, po czym Mela częstuje go cytrynowką własnej roboty. Pierwsze lody zostają przełamane, Danielak nieudolnie próbuje zagaić rozmowę. W momencie gdy ma już przejść do sedna, kobieta zostaje wywołana przez swoją chorą matkę do pokoju obok. Wychodzi. Wraca po krótkiej chwili. Ponownie siadają do stołu. Mężczyzna zaczyna wywód od początku. W końcu wprost formułuje swoje myśli. Z jego ust nie padają jednak żadne nazwiska. Aby chwilowo odwlec ten moment, zapisuje je najpierw na kartce i podaje ją Meli, mówiąc: „Gdyby mi pani powiedziała coś o tych nazwiskach?”. Kobieta przygląda się kartce przez chwilę, następnie zgina ją i wkłada do kieszeni swetra, po czym ponownie wychodzi z pokoju. Po chwili wraca i niepewnie staje przy drzwiach, potem udaje się w głąb pokoju i siada na łóżku. Jest w szlafroku i bez okularów. Danielak gasi światło i kieruje się w jej

stronę. Elipsa. Dopiero w tym momencie bohater zaczyna po kolei wymieniać konkretne osoby, a Mela w lakoniczny sposób mu o nich opowiada. Gdy pada nazwisko Sikory, kobieta proponuje Danielakowi kolejną wizytę w jej domu, czym wywołuje atak szału mężczyzny. Zostaje spoliczkowana. Danielak ze złości wykonuje tzw. gest Kozakiewicza. Elipsa. Ubrany jak w prologu sceny wychodzi przed dom, pociera twarz śniegiem i znika z kadru.

Scena ta zawiera przynajmniej cztery retardacje. Punktem dojścia jest zdobycie informacji o kolegach z przedsiębiorstwa. Cel ten zostaje osiągnięty, choć połowicznie, dopiero w finale sceny. Najpierw Mela dwukrotnie opuszcza pokój, a Danielak zapisuje nazwiska na kartce. Potem pada jeszcze erotyczna propozycja ze strony bohaterki. Wszystkie te zabiegi odwołują w czasie moment ostatecznego rozwiązania, stopniują napięcie i pobudzają zainteresowanie widza.

Suspens i retardacja pozostają w ścisłym związku z globalnym rozumieniem struktury dramaturgicznej. Jej podstawowym założeniem jest tzw. progresja napięć, czyli takie komponowanie biegu zdarzeń, aby skala emocji w ogólnym rozrachunku miała zawsze trajektorię wznośną. Zasada ta sprawdza się zarówno w konstrukcji całego scenariusza (filmu), jak i pojedynczej sceny czy sekwencji.

Weźmy dla przykładu krótką sekwencję z filmu Martina Scorsesse zatytułowanego *Wściekły byk* (1980). Akcja rozgrywa się w domu Jake'a La Motty (Robert De Niro) – zawodowego boksera, mistrza wagi średniej – który w salonie, podczas nieudanych prób nastrojenia sygnału telewizora, rozmawia ze swoim bratem i menadżerem Joeyem La Mottą (Joe Pesci). Mężczyźni żywo dyskutują. Jake jest chorobliwie zazdrosny o swoją żonę Vickie (Cathy Moriarty). Próbuje dowiedzieć się od brata, czy była mu wierna podczas jego nieobecności. Rozmowa budzi coraz większe emocje, aż w końcu Joey ostentacyjnie opuszcza dom brata, a ten udaje się na piętro, do sypialni, w której jego żona ścieli łóżko. Prowokuje ją oskarżeniami o zdradę, na co ta, przekornie, oświadcza mu, że zdradziła go z wieloma mężczyznami, w tym z jego bratem. Jake wpada w szał. Wychodzi na ulicę i szybkim krokiem udaje się do domu Joeya. Dochodzi do bijatyki, w której biorą również udział żony obydwu bohaterów. Elipsa. Akcja ponownie przenosi się do domu Jake'a, bohater siedzi zamyślony w fotelu, jedynym źródłem światła jest zaśniewiony zakłóceniami ekran telewizora. Wraca Vickie. Bez słowa pakuje swoje rzeczy, mąż przekonuje ją jednak, by nie odchodziła, na co ta w końcu przystaje.

Fragment ten, od samego początku aż po ostatnie ujęcie, skonstruowano zgodnie z zasadą progresji napięć, a także z zachowaniem wytycznych paradygmatu Syda Fielda. Podczas rozmowy dwóch braci, skądinąd długiej i rozbudowanej, emocje cały czas rosną, głównie za sprawą poruszanych tematów: od naprawy telewizora, przez całowanie w usta bratowej, po małżeńską zdradę. Potem następuje drobna redukcja napięcia (początek rozmowy z żoną w sypialni) i kolejne podbicie emocji aż do dramatycznej kulminacji (bijatyka w domu Joeya).

Sekwencję zamyka klasyczne wybrzmienie w postaci dwóch krótkich scen, przedstawiających kolejno: siedzącego w fotelu Jake'a i jego pojednawczą rozmowę z żoną.

Przykłady takich chwytów i rozwiązań dramaturgicznych można mnożyć w nieskończoność. Ich zastosowanie w konkretnych scenach, sekwencjach czy w obrębie całego scenariusza filmowego determinują rozmaite czynniki, tak fabularne, jak i narracyjne i genologiczne. Trudno zawrzeć jednej i jedynej sprawdzonej formule. Budowanie dramaturgii w scenariuszu filmowym to raczej ciągle dokonywanie wyborów, nie tylko jako możliwość selekcji określonych chwytów dramaturgicznych, lecz także, a może przede wszystkim, pozostawienie sobie alternatywy na tworzenie autorskich i twórczych projektów filmowych, w których paradygmat czy suspens będą zaledwie narzędziem, a nie celem samym w sobie, i to narzędziem niekoniecznie pożądanym.