

# Tartalom

---

	<b>BEVEZETÉS</b>	13
	1. A problémamegoldás művészete	15
	2. Tehát, mi a probléma?	24
	3. A probléma helyének megtalálása	31
	4. A probléma megközelítése	41
<i>I. rész</i>	<b>NÉHÁNY GYAKORI PROBLÉMA</b>	53
	5. Beszélő fejek	55
	6. Bódultan, elveszve és összezavarodva	66
	7. A laposság természete	76
<i>II. rész</i>	<b>PROBLÉMÁK A CSELEKMÉNNYEL</b>	87
	<b>Problématár</b>	89
	8. Túl sokat, túl korán	93
	9. A magyarázat kényszere	105
	10. Valami hiányzik	119
	11. Másik idő, másik hely: idő és cselekmény összekötése	133
<i>III. rész</i>	<b>PROBLÉMÁK A KARAKTERREL</b>	147
	12. Mi a karakter?	151
	13. A sorskör	165
	14. Lapos, sovány és unalmas	179
	15. A passzív aktív	195
	16. A flashpont	209
<i>IV. rész</i>	<b>PROBLÉMÁK A SZERKEZETTEL</b>	221
	17. Szcénusz interruptusz	225
	18. Előkészítések és kifuttatások	239
	19. Lépj be későn és szállj ki korán	253
	20. Jól van, biztonsági öveket bekapcsolni!	267
	21. A befejezés	285
	22. Hibakereső	299
	Index	310

*A világ olyan, amilyennek látod...*

A Vasistha Jógából

*„Ha valamit kipróbálsz, és nem működik,  
az mindig megmutatja, mi az, ami működik.”*

# Bevezetés

---

Amikor elkezdtem ennek a könyvnek a megírásán gondolkodni, olyan eszközt akartam a forgatókönyvírók kezébe adni, ami segíthetne nekik felismerni és meghatározni a forgatókönyvírás különböző problémáit. De ahogy belefogtam az írásba, rájöttem, hogy valójában a különböző problémák *megoldásáról* írok, és nem annyira az azonosításukról. Egyszerűen nem működött. Így elkezdtem átgondolni a módszeremet. Ahhoz, hogy megoldjunk egy problémát, először fel kell tudnunk ismerni, azonosítani, majd meghatározni azt; igazán csak így oldható meg bármilyen probléma.

Minél inkább elkezdtem összpontosítani a „problémára”, annál világosabbá vált számomra, hogy a legtöbb forgatókönyvíró nem is tudja, mi a probléma valójában. Van egyfajta homályos, kissé bizonytalan érzésük, hogy valami nem működik: a cselekmény túl lapos vagy túl sűrű, a karakter túl erőteljes vagy túl erőtlen, nincs elég akció, a karakterek elmosódtak, a történet csak a párbeszédekből derül ki.

Ezért elkezdtem elemezni a problémamegoldás folyamatát. Megértettem, hogy ez a könyv csak úgy működhet, ha azonosítom és meghatározom benne a problémák *tüneteit*, nagyon is hasonlóan ahhoz, ahogy az orvos – mielőtt a betegséget kezelné – először azonosítja a beteg tüneteit.

Amikor így közelítettem a problémamegoldás folyamatához (ami *valóban* egy folyamat), megfigyeltem, hogy általában nemcsak *egy* tünet mutatkozik, hanem *sok* tünet együttese. Hamar világossá vált, hogy a forgatókönyvírás számos problémája közös tüneteket mutat, miközben maguk a problémák különböző eredetűek lehetnek; csak a *probléma közege*nek elemzésével lehet ezeket a különbségeket megragadni, és azután ezek vezetnek el bennün-

ket a problémák felismeréséhez, meghatározásához és megoldásához. Mert az igazság az, hogy amíg nem tudod, mi a probléma, addig nem is tudod megoldani.

Mindezt szem előtt tartva felfigyeltem rá, hogy a problémáknak mindössze három, jól megkülönböztethető kategóriája van; a forgatókönyvírás közben felmerülő összes probléma forrása a *cselekményben*, a *karakterben* vagy a *szerkezetben* keresendő.

*A problémamegoldás művészete valójában a probléma felismerésének a művészete.*

Minden problémához kétféle módon lehet hozzáállni: az egyik, hogy elfogadod a tényt, hogy a probléma az, amikor *valami nem működik*. Ha így állsz hozzá, megteheted, hogy kikerülsz a problémát, vagy letagadod, esetleg úgy teszel, mintha nem is létezne. Ez a könnyebbik út.

De van egy másik módja is a problémák megközelítésének, mégpedig az, ha kihívásnak tekintesz minden egyes kreatív problémát, *lehetőségnek* arra, hogy fejleszd a forgatókönyvírással kapcsolatos képességeidet.

Ez a két megközelítés valójában ugyanannak az éremnek a két oldala. Rajtad múlik, hogy melyik oldalát nézed.

*„A világ olyan, amilyennek látod.”*

---

## A problémamegoldás művészete

Néhány héttel ezelőtt egy általam tartott forgatókönyv-írói szeminárium közben az egyik tanítványom, látható aggodalommal és bizonytalansággal az arcán, átnyújtott egy pár oldalt a forgatókönyvéből. Nem szóltam semmit, csak fogtam az írást, és elolvastam.

A II. felvonás elejére szánt jelenetben a főszereplő – egy ügyvédnő – az anyja titokzatos és váratlan halála ügyében nyomoz, aki egy rutinszerű kórházi műtétet követő lábadozás közben halt meg.

A megdöbbenés és a gyász közepette az ügyvédnő megpróbálja kideríteni, hogy mi volt az oka a váratlan halálesetnek, de senkitől sem kap választ a kérdéseire, az emberek nem akarnak beszélni az ügyről. Az orvosok nyugtató szavakkal szerelik le, a nővérek semmit sem tudnak, a kórházi adminisztrátor pedig aggódik érte, és egy gyászolók számára indított terápiás csoportot javasol neki. A főszereplő gyásza dühbe fordul át, és most már mindenképp ki akarja deríteni, mi történt. Egyik nyomot a másik után követve sikerül eljutnia ahhoz az ápolónőhöz, aki közvetlenül a halála előtt gondozta az anyját. A nővér néhány nappal az anya halála után váratlanul felmondott, majd elköltözött, és szó szerint nyoma veszett. De az állhatatos kutatás és néhány baráti ügyvéd segítségével végül eredményre vezet, és sikerül rátalálnia az ügyvédnőnek a nővére. Most pedig arra készül, hogy beszéljen vele.

Ez volt a jelenet, amit a tanítványom megírt. Ahogy elolvastam, kezdtem megérteni, miért volt ennyire bizonytalan a szöveggel kapcsolatban. Úgy írta meg a jelenetet, mintha egy vallatás lett volna: a főszereplő kikérdezi a nővért, aki nem akar beszélni az anya haláláról.

Ez egy fontos jelenet volt, mert úgy kellett megírni, hogy előrevigye a történetet, és közben megtudjunk valamit a főszereplőről. A főszereplő egy határozott, bátor és okos nő, aki nem fogadja el, ami történt, anélkül, hogy megtudná, miért történt. Emellett a fő-

szereplő ebben a jelenetben bukkan először olyan jelre, ami megerősíti a gyanúját, hogy itt valamiféle titkolózás folyik. Valaki elkövetett egy hibát, és emiatt halt meg az anyja.

Megvártam, amíg a csoport többi tagja is elolvassa a szöveget, majd odafordultam a fiatal hölgyhöz, aki a jelenetet írta, és azt kérdeztem: „Mi a véleményed a szövegről?”

Nem habozott a válasszal: „Szerintem valami nem stimmel – felelte –, valahogy nem működik”.

Igaza volt. Volt egy *problémája*.

A problémák a forgatókönyvírás mindennapos velejárói. A régi mondás, miszerint „az írás valójában nem egyéb, mint átírás”, nagyon is igaz. De én azt tapasztaltam, hogy két módon közelíthetsz meg egy problémát:

Az első, ha úgy fogod fel, hogy a probléma az, amikor valami nem működik. Ilyen egyszerű.

A másik megközelítési mód pedig az, ha arra gondolsz, hogy a probléma egy lehetőség, egy kihívás, aminek a segítségével végeredményben fejlesztheted forgatókönyv-írói képességeidet.

Ez két különböző megközelítés. De bárhogyan is nézed, a lényeg ugyanaz: *a probléma a kreativitás forrása*. Tekintheted akadálynak vagy lehetőségnek; a probléma vagy olyasmi, ami nem működik, vagy egy lehetőség számodra, hogy magasabb szintre lépj.

Rajtad múlik.

Egyesek számára már maga az egyszerű felismerés is, hogy van egy probléma a forgatókönyvükben, pánikrohamhoz vezet; ez egy szörnyű és igen félelmetes élmény.

Miközben beutaztam a világot, hogy a legkülönbözőbb országokban forgatókönyv-írói szemináriumokat és workshopokat tartsak, újra és újra ugyanazt hallottam: a forgatókönyvírók jellemzően az előttük tornyosuló problémákkal jellemzik forgatókönyvüket. „Szóval”, mondják, „az a problémám, hogy nem jó a szerkezet”, vagy „gyenge a karakter”, vagy „lapos a párbeszéd”.

Ilyenkor elmondom nekik, hogy nincsenek problémák, csak megoldások vannak. Ezen nevetni szoktak, mert azt hiszik, viccelek. Pedig nem viccelek.

Szerintem a legtöbb forgatókönyvíró számára, ahogy úgy általában is, az a legrémisztőbb tapasztalat, hogy legtöbbször tudnak a probléma létezéséről, de nem tudják, valójában mi is az. *Nem tudják*

*meghatározni vagy leírni a problémát.* Csupán egy bizonytalan, kellemetlen érzésük van, egy homályos eredetű elégedetlenség, akár egy görcs a gyomorban vagy gombóc a torokban.

A tanítványom tudta *vagy érezte*, hogy probléma van ezzel a néhány oldallal, viszont nem tudta, hogy mi az. A problémamegoldás művészete azt jelenti, hogy tisztában vagyunk ezekkel a homályos, bizonytalan érzésekkel, és képesek vagyunk egyfajta útmutatónak használni őket, hogy a probléma okát vagy forrását megvizsgáljuk. A problémamegoldás művészete valójában *a felismerés művészete*.

A tanítványom történetében a főszereplő, az ügyvédnő, bekopogtat és belép, majd a közte és a nővér közötti párbeszédből épül fel a jelenet. Ez egy gördülékeny és jól megírt jelenet volt, de egészében némiképp laposnak és unalmasnak tűnt. Nem volt egyéb beszélő fejeknél. Mintha nem forgatókönyvet, hanem színdarabot írt volna. Semmi fenyegetettség, semmi feszültség. Amikor ilyen lassú és unalmas szöveget olvasok, az első dolgom, hogy megkeressem a konfliktus forrását. De ezeken az oldalakon jóformán nem volt semmiféle konfliktus.

Meg akartam ismerni az író érzéseit a jelenettel kapcsolatban, ezért egy hosszú pillanatig ránéztem, majd megkérdeztem: „Mit gondolsz?”

„Szerintem valami nem stimmel – felelte –, valami egyszerűen nem működik.”

„Mire gondolsz?” – kérdeztem, mert konkrétumokat akartam hallani.

„Hát, nem is tudom. Csak érzem, hogy valami nem stimmel.”

„De mit gondolsz, mi az?” – faggattam tovább.

Egy kicsit elgondolkodott, azután azt mondta: „Szerintem egy kicsit puha; mintha valahogy elmosódott lenne.”

Puha és elmosódott.

Ez egy elég pontos leírás. Megmutatja neked, hogy valami nem úgy működik, mint ahogy szerinted kellene. És hogyha nem figyelsz erre a kis „vizsketésre”, erre a „puha és elmosódott” érzésre, könnyen lehet, hogy az később jóval nagyobb *problémává* növi ki magát.

A forgatókönyvírás annyira sajátos és nagy figyelmet igénylő mesterség, hogy amikor valami nem működik, akár egy jelenet, egy



jelenetsor vagy egy karakter, az hosszú árnyékot vet a forgatókönyv oldalaira. A mag elvetve, és hamarosan egy kifejtett problémával találjuk szembe magunkat. Ezért fontos elcsípni és komolyan venni ezeket a *tüneteket* már akkor, amikor először jelentkeznek.

Ha van egy *problémád*, de nem tudod megfogalmazni vagy meghatározni, nem sokat tehetsz a megoldás érdekében. Ilyen a dolgok természete. *Nem javíthatasz ki valamit, ha nem tudod, mi a gond vele.*

A problémamegoldás művészete, a lényegét tekintve, *a felismerés művészete*. Ez pedig egy olyan meghatározott képesség, ami az írótól nagy figyelmet és önismeretet kíván. Ha érzed, hogy problémád van – túl hosszú a forgatókönyv, túl sok a beszéd, a karakterek túl erőtlenek vagy soványak –, mit tehetsz, hogy megoldhasd?

Semmit. Legalábbis addig, amíg nem tudod pontosan leírni. Amíg nem tudod, mi a probléma, legfeljebb csak rágódhatsz rajta; nem tudod megoldani, amíg nem tudod, mi a gond vele. Sok forgatókönyvíró csak rágódik a problémáján, anélkül, hogy megoldaná, és így könnyen olyan jelenet marad a forgatókönyvben, ami soha nem is fog működni, bármivel is próbálkoznak. Egyszerűen benne hagyják, és remélik, hogy senki nem veszi észre.

Mindennapos eset. Ezt hívják struccpolitikának.

De ha tudod, hogyan lehet meghatározni és szavakba önteni a problémát – mondjuk a főszereplő túl passzív, és eltűnik a cselekményben, esetleg túl érzéketlen, vagy a párbeszéd túlságosan szókimondó –, máris van egy kapaszkodód, amivel a legjobb képességeid szerint megoldhatod a problémát.

Nézzük tehát, hogy a problémamegoldásnak nevezett folyamat segítségével hogyan is láthatunk neki a „puha és elmosódott” jelenet megjavításának.

Először is, határozzuk meg a problémát. Ehhez az anyag egészének az újragondolására van szükség. Menj vissza a nyersanyaghoz, és elemezd a *szándékaidat*. Mi a jelenet célja? Miért van itt a szövegben? Mi a karakter *drámai szükséglete* – a főszereplőd mit akar megnyerni, elnyerni vagy elérni a történet során?

Ez többnyire olyasmi, amit elég egyszerűen meg lehet fogalmazni; a *Thelma és Louis*-ban (Callie Khouri) például a két nő törekvése az, hogy biztonságosan eljussanak Mexikóba. A *Farkasokkal*

*táncoló*-ban John Dunbar drámai szükséglete eljutni a határvidék legszéleig, és beilleszkedni e távoli föld és lakói életébe.

Tehát mi a szereplő drámai szükséglete? Határozd meg a jelenet közegében. Ha sikerül megvilágítani ezt a drámai szükségletet – akár cselekmény, akár párbeszéd segítségével –, többretegű és szorosabban szövött lesz a szöveged, ami új dimenziót nyújthat a jelenetnek.

A problémamegoldás első lépése, hogy újragondold a jelenet-höz szükséges eszközöket; darabokra kell szedned a jelenetet, hogy elkülönítsd és meghatározd a jelenet dinamikáját irányító és abban szerepet játszó érzelmi erőhatásokat.

A jelenet olyan, mint egy élő sejt, a drámai cselekmény tengelye, ami két alapvető feladatot lát el a forgatókönyvben. Az egyik, hogy előreviszi a történetet, a másik pedig, hogy információt közöl a főszereplőről. E két elemet, a történetet és a karaktert, minden egyes jelenetben ki kell szolgálni – ha lehetséges, vizuális eszközökkel. Nézz meg bármilyen jelenetet egy tetszőleges forgatókönyvben vagy bármelyik filmben, és meglátod, hogy így van. A forgatókönyvek olvasásakor gyakran láthatunk olyan, hosszú oldalakon át tartó, felesleges jeleneteket, amelyek a történetvezetéshez egyáltalán nem tartozó eseményeket vagy találkozásokat mutatnak be.

A definíció szerint a forgatókönyv nem más, mint egy történet *képekben*, párbeszédekben, valamint leírásokban elmesélve, és egy drámai szerkezet közegébe ágyazva. Ezt nem lehet elégszer hangsúlyozni, mert valamilyen oknál fogva folyton elfeledkezünk róla. Minden egyes jelenetnek az elejétől a végéig előre kell mozdítania a történetet, még ha ez nem is mindig ebben a sorrendben történik, mint például a *Ponyvaregény*-ben (Quentin Tarantino) vagy *A bátrak igazságá*-ban (Patrick Shane Duncan) vagy *Az angol beteg*-ben (Anthony Minghella, aki nagyszerűen adaptálta Michael Ondaatje könyvét).

A tanítványom által írott jelenet, amit csak úgy tudott értékelni, hogy „puha és elmosódott”, valójában egy kulcsfontosságú jelenet, ami előremozdítja a történetet. De a megírás módja nem volt eléggé hatékony: a párbeszéd túl finom volt, túl direkt, nem volt benne feszültség, semmi kiegészítő cselekményszál nem bukkant fel, szóval kifulladt a végére. Nem volt eléggé pontos és többretegű.

Ezért segítenem kellett neki abban, hogy újrafogalmazza

a karakter drámai szükségletét. Ebben a konkrét jelenetben a karakter drámai szükséglete az, hogy minél többet megtudjon az anyja váratlan és titokzatos haláláról. Volt-e bármilyen idegenkezűség? Valaki hibát követett el? A nővér miért mondott fel és költözött el olyan hirtelen? Valamit szeretnének titokban tartani? Mi történik itt valójában?

A jelenet közegében ezek mind fontos kérdések. És ne felejtjük, hogy a közeg az a *tér, ami a helyén tartja a szöveg elemeit*. Mint egy pohár belseje, ami befogadja a *tartalmát* – legyen az víz, kávé, tea, tej, sör, üdítő, esetleg szőlőszemek, dió, mazsola vagy bármi más. A pohárban lévő tér nem változik, hanem *egyben tartja* a tartalmát. Ez a jelenet gravitációja: a *közeg*.

Tudtam, hogy a tanítványomnak arra van szüksége, hogy éleesebb, jobban definiált jelenetet írjon, amiben több a feszültség, és ezt csak úgy lehet elérni, ha több konfliktust hoz létre. Ezért javasoltam neki néhány dolgot: lehet, hogy a nővér nincs egyedül, amikor a főszereplő megérkezik. Lehet, hogy a főszereplőnek először várnia kell. Talán az autójában. Esetleg több órán át. Ez háttérrel ad a jelenetnek, és lehetővé teszi, hogy a karakter már a benne felgyülemlett feszültséggel együtt lépjen be a jelenetbe.

Tehát adjunk hozzá további konfliktust. A főszereplőnek például órákon át várnia kell. Mit tehetünk még, hogy konfliktust teremtsünk a jelenetben? A nővérnek esetleg lehet egy nem túl eszes fiúja, aki beengedi a lakásba az ügyvédnőt, mielőtt a nővér hazaérkezne. A fiú azt hiszi, hogy barátnők. Így az ügyvédnő már a házban lehet, mikor a nővér megjön.

Ezek a megoldások jelentősen megnövelnék a jelenet konfliktusainak a számát. A nővér hazaérkezik, és dühös a barátjára, amiért az beengedte az ügyvédnőt, egy idegent; és a dacos, vonakodó hozzáállása elárulja, hogy fél. Nyilvánvaló, hogy a nővér tudja, mi történt a főszereplő anyjával, de bármi is legyen az oka, semmit nem akar mondani az ügyről. Lehet, hogy éppen arra készül, hogy elköltözzön a városból. Mindenesetre kőkeményen viselkedik, és nem akar semmit elárulni.

Hogyan változtatná meg mindez a jelenetet? Egyértelműen élesebbé tenné a benne munkálkodó drámai erőhatásokat. Ami korábban puhának tűnt, most a feszültség és a konfliktus lehetőségét tartogatja, amittől plasztikusabbá válik a jelenet.

Még ennél is többet kihozhatunk a jelenetből. Ebben a könyvben többször igyekszem felhívni a figyelmet egy olyan módszernek a működőképességére, amellyel megpróbáljuk rövid fogalmazásokban leírni a történetet és a karaktereket, hogy meghatározzuk és kitágítsuk az eseményeket és a karakterek közötti kapcsolatokat. Noha a nővér csupán egy mellékszereplő, fontos szerepe van a történetben, ezért ez egy fontos jelenet a történetfejlődés szempontjából, és nem lehet „elmosódott” a kidolgozása.

Azt javasoltam a tanítványomnak, hogy vázlatosan dolgozza ki a nővér életét. Mit is látott pontosan a kórházban? Mennyit tud a dolgokról? Mi történt valójában? Megkértem, hogy alkossa meg az események láncolatát a nővér nézőpontjából, amelyek lépésről lépésre elvezettek az ügyvédnő anyjának a haláláig.

Amint ezzel megvolt, arra kértem, hogy határozza meg a nővér és a „barátja” közötti kapcsolatot. Esetleg van még ott olyan kiegészítő cselekményszál, amit ki lehet aknázni a maximális drámai hatás érdekében. Ezért azt javasoltam, hogy írjon egy rövid, *szabad asszociációs* fogalmazást a kapcsolatukról. Egyszerűen azért, hogy pontosabbá váljanak a jelenet egyes elemei. Hol találkozott a nővér a fiúval, mióta vannak együtt, mennyire komoly a kapcsolatuk? Vagy esetleg már vége is, és arra készülnek, hogy különváljanak? Az ezekre a kérdésekre adott válaszok lehetővé teszik, hogy felerősödjenek a jelenetben és az azon kívül munkálkodó dinamikus erőhatások. Ezek elkerülhetetlen lépések ahhoz, hogy a történet előreveteléséhez szükséges drámai elemek hangsúlyosabbak és pontosabbak legyenek.

Diákom visszatért a „tervezőasztalhoz”, megfogadta a javaslatomat, és elkezdte más megvilágításban szemlélni a dolgokat. Új lehetőségeket teremtett a forgatókönyve számára, miközben csupán annyit tett, hogy hallgatott a szöveg problémáival kapcsolatos kellemetlen megérzéseire.

A történelem és az irodalom különböző korszakain át mindig voltak olyanok, akik megpróbálták megfogalmazni az írás művészetét és mesterségét, hogy megértsük, mi az írás és hogyan is működik. Számomra az írás nem egyéb, mint kérdések feltevése, amelyekre választ várok. A válaszok mindig megérkeznek, még ha többnyire a legváratlanabb módon fedik is fel magukat. Ez az írás egyik csodája.

Ezeknek az írásbeli feladatoknak a segítségével a tanítványom mélyebbre tudott ásni a jelenetben. Elkezdett másképp tekinteni rá. Például *meglátta*, hogy amikor először vetette papírra a jelenetet, a karakterek interakciója homályos és puha volt; s hogy jobbra formálhatta, azt a főszereplő drámai szükségletének tisztázása tette lehetővé a számára.

„*Mi más a karakter, mint a történet meghatározása?*” – írja Henry James, a kitűnő amerikai regényíró. „*És mi más a történet, mint a karakter megvilágítása?*”

Most lépünk egy szinttel magasabbra. Mindannyian tudjuk, hogy a dráma lényege a konfliktus. Konfliktus nélkül nincs cselekmény, cselekmény nélkül nincs karakter, karakter nélkül nincs történet, történet nélkül pedig nem létezik forgatókönyv. Konfliktusok nélkül csupán egymást követő eseményekről beszélhetünk, amelyek haladnak a befejezés felé. Úgy néz ki, mint egy történet, úgy is viselkedik, mint egy történet, de valójában nincs benne egyéb, mint egy rakás fordulat, trükk és speciális effektus.

Ennek remek példája a *Die Hard – Az élet mindig drága* (Jonathan Hensleigh). A Bruce Willis által megformált karakterről csak annyit tudunk, amikor valahol egy kisbuszban találunk rá részegen, hogy már nagyjából egy éve nem látta a feleségét, akivel megromlott a kapcsolata. És ő lesz az, akit kirángatnak a kábulatából, hogy megtalálja és elkapja az „őrült” bombakészítőt. Később persze megtudjuk, hogy évekkel ezelőtt Willis karaktere volt felelős a bombakészítő fivérének a haláláért. Hűha! Ebben a filmben egyáltalán nem figyeltek a karakterre, csak az akciójelenetek eredetiségére, melyeket azután esetlegesen és zavarosan fűztek össze. Csak figyeljük meg azokat a csavarokat a cselekményben.

Azt akartam elérni, hogy tanítványom élesebbre vegye a drámai fókuszot. Ahhoz, hogy megértse a nővére ható konfliktusok erővonalait a jelenetben, egy újabb feladatot adtam neki, és megkértem, hogy írja meg a jelenetet a nővér nézőpontjából. Vagyis ha ez a nővér története lenne, ha ő lenne a főszereplő, akkor hogyan viselkedne, ha tudna valamit a történetekről, de nem akarna senkinek beszélni róla akkor sem, amikor az áldozat lánya szimatolva megérkezik, és megpróbálja kideríteni, mi történt?

A jelenet nézőpontjának megváltoztatása egy ilyen írásgyakorlat segítségével lehetővé teszi, hogy tisztázzuk és élesebbé

tegyük a szereplő nézőpontját, és így a drámai konfliktus is egyértelműbb lesz.

A tanítványom pontosan ezt tette. És ez teljesen új dimenziókat nyitott meg a számára. Az átírt jelenet lényegre törő, világos és feszes lett; volt kiegészítő cselekményszál és közeg, emellett erőteljesen, jelentős drámaisággal vitte előre a történetet.

És mindez egy kellemetlen érzéssel kezdődött, egy kis gymorgörccsel, valamint a felismeréssel, hogy a jelenet „puha és elmosódott”.

A filmiparban van egy régi bölcsesség, mely szerint ha valamit kipróbálsz és nem működik, az mindig megmutatja, mi az, ami működik.

A problémamegoldás művészete valójában a felismerés művészete. Vagy úgy tekintesz a problémára, mint valamire, ami nem működik, vagy úgy, mint egy kihívásra, egy lehetőségre, amivel fejlesztheted forgatókönyv-írói képességeidet.

Rajtad múlik.