

Tartalom

Bevezetés	11
1. Mi a forgatókönyv?	23
2. A téma	37
3. Karakteralkotás	47
4. Karakterépítés	60
5. Történet és karakter	72
6. Befejezések és kezdések	84
7. Történet-előkészítés	98
8. Két történés	120
9. Fordulópontok	133
10. A jelenet	148
11. A szekvencia	169
12. A történetsor felépítése	182
13. Forgatókönyv-formátum	196
14. A forgatókönyv megírása	219
15. Adaptáció	235
16. Közös munka	250
17. Miután megírtad	262
18. Személyes megjegyzés	276
Szótár	280
Index	281

Bevezetés

„A könyv szerint attól, hogy leszámoltunk a múlttal, még nem biztos, hogy a múlt is leszámolt velünk.”

– *Magnólia*, Paul Thomas Anderson

1979-ben, mikor először megírtam a *Forgatókönyv – A forgatókönyvírás alapjai*-t, a piacon alig néhány könyv foglalkozott a forgatókönyvírás művészetével és mesterségével. A legnépszerűbb Egri Lajostól *A drámaírás művészete* volt, ezt első ízben a negyvenes években adták ki. Bár igazából nem is a forgatókönyvírásról, hanem a szindarabírásról szólt, precíz és világos alapelveket fektetett le. Abban az időben még nem volt igazi distinkció a színműírás és a filmírás mestersége között.

A *Forgatókönyv* mindent megváltoztatott. Bevezette a drámai szerkezet alapelveit, és ezzel lefektette a forgatókönyvírás alapjait. A könyv – ugyancsak világszöként – jól ismert, népszerű korabeli filmes példákkal szemléltette a filmírás mesterségét. Márpedig mindnyájan tudjuk, hogy a forgatókönyvírás olyan mesterség, mely időnként a művészet rangjára emelkedik.

A könyv első megjelenésekor rögtön bestseller lett, avagy „azonnali szenzáció”, ahogy a kiadóm fogalmazott. A megjelenést követő pár hónapban többször is utánnyomtuk, és „menő” beszédtemává vált. Úgy tűnt, mindenkit meglepett hihetetlen sikere.

Engem kivéve. A hetvenes években a hollywoodi Sherwood Oaks Kísérleti Főiskola tanáraként előadtam a forgatókönyvírásról. Sokféle emberrel találkoztam itt; mind-mind égtek a vágytól, hogy forgatókönyvet írhasanak. Több százan jártak a forgatókönyvíró-kurzusomra, s hamar kiderült, mindenkinek van egy elmesélni való története. Csak éppen nem tudják elmesélni.

Attól a naptól fogva, hogy a *Forgatókönyv* 1979 kora tavaszán első ízben a könyvesboltok polcaira került, elképesztő fellendülés tapasztalható a filmírás evolúciójában. Ma a forgatókönyvírás és a filmképzítés népszerűsége kultúránk elidegeníthetetlen része, amit nem

lehet figyelmen kívül hagyni. Ha belépsz egy könyvesboltba, látni fogod, hogy roskadoznak a polcok a különböző filmszakmai könyvek alatt. Az egyetemi campusokon a legnépszerűbb fősza a közgazdaságtan és a film. A számítástechnika és a komputeres grafika drámai fellendülésével, az MTV, a valóságshow, az Xbox, a PlayStation és az új wireless LAN-technológia térnyerésével, illetve az amerikai és nemzetközi filmfesztiválok számának hihetetlen növekedésével egy filmes forradalom kellős közepén vagyunk. Nem kell hozzá sok idő, hogy rövidfilmet forgassunk a telefonunkkal, elküldjük e-mailen a barátainknak, és kivetítsük a tévénkre. Sokat fejlődtünk abban, ahogyan a dolgokat látjuk.

Vegyük például *A Gyűrűk Ura* epikus kalandjait (mindhárom epizódot), vagy az *Amerikai szépség*-ben ábrázolt modern család portróját, a *Vágtá* érzelmi és képi kifejezőerejét, netán *A Bourne-csapda*, a *Hideghegy*, a *Memento*, az *Amadeus*, a *Magnólia*, a *Tenenbaum*, a *háziatok* és az Egy makulátlan elme örök ragyogása irodalmi ábrázolásmódját, vessük össze a hetvenes-nyolcvanas évek filmjeivel, és a forradalom jelei nyomban láthatóak: a vágás gyors; a közölt információ vizuális, pergő; a csend használata eltúlzott; a zene és a speciális effektusok pedig felfokozottabbak és hangsúlyosabbak. Az időkezelés sokszor szubjektivebb, nonlineárisabb, hangvételében és kivitelezésében is regényszerűbb. De míg a történetmesélés technikája és eszközei a kor elvárásainak és műszaki fejlődésének megfelelően továbbfejlődtek, a történetmesélés művészete ugyanaz maradt.

A film egyesíti magában a művészetet és a tudományt; a technikai forradalom alapjaiban változtatta meg azt, ahogy a filmeket nézzük, s így szükségszerűen azt is, ahogy a filmeket írjuk. De lényegtelen, milyen változások mentek végbe az alapanyag kidolgozásában, a forgatókönyv természete ugyanolyan, mint régen: *A forgatókönyv történet képekben, párbeszédekkel és leírásokkal elmesélve, a drámai szerkezet közegébe ágyazva*. Ez a forgatókönyv; ilyen a természete. Ezt jelenti a vizuális történetmesélés művészete.

A forgatókönyvírás mestersége kreatív folyamat, és elsajátítható. Ahhoz, hogy elmesélj egy történetet, *elő kell készítened* a karaktereket, be kell vezetned a *drámai premiszt* (hogy miről szól a történet) és a *drámai helyzetet* (a cselekményt övező körülményeket), akadályokat kell gördítened a karakterek útjába, melyekkel *összeütköznek*, s melyeket legyőznek, aztán pedig *meg kell oldanod* a történetet. Tudod, fiú és lány találkoznak, fiú összejön a lánnyal, fiú elveszíti a lányt. Arisztotelész korától az összes civilizációs formáig valamennyi történet ugyanazokkal a drámai alapelvekkel operál.

A Gyűrűk Ura: A Gyűrű Szövetségé-ben Frodó lesz a gyűrű-

hordozó, vissza kell vinnie a gyűrűt származási helyére, a Végzet Hegyére, ott pedig el kell pusztítania. Ez Frodó drámai szükséglete. Hogy hogyan jut el odáig, hogyan teljesíti feladatát – az a történet. *A Gyűrűk Ura: A Gyűrű Szövetsége* előkészíti a karaktereket, a helyzetet és a narratívát; bemutatja Frodót és a Megyét, illetve a Szövetséget, melynek tagjai útnak indulnak a Végzet Hegyéhez. A második rész, *A két torony* Frodó, Samu és a Szövetség utazását, valamint a gyűrű elpusztításának útjába gördülő akadályokat dramatizálja. Hőseink sorra legyőzik az akadályokat, melyek küldetésük útjában állnak. Eközben Aragornnak és társainak számos feladatot kell megoldaniuk, hogy legyőzzék a Helm-szurdok orkjit. A harmadik részben, *A király visszatér*-ben megoldódik a történet: Frodó és Samu elérnek a Végzet Hegyére, és végignézik, ahogy a gyűrű és Gollam a tűzbe hull, és elpusztul. Aragorn királlyá koronázzák, a hobbitok visszatérnek a Megyébe, és életük véget ér.

Előkészítés, összeütközés és megoldás.

Ettől működik a dráma. Megtanultam, amikor a sötét moziban, pattogatott kukoricával a kezemben ültem, és ámultam-bámultam a szörnyű nagy fehér vásznon villogó képekre.

Los Angelesben születtem (nagyapám Lengyelországból vándorolt ki 1907-ben), így a filmipar közelében nőttem fel. Tízéves lehettem, mikor a Seriff Fiúcsapat tagjaként szerepet kaptam Frank Capra *State of the Union*-jában Spencer Tracy és Katherine Hepburn oldalán. Nem sok mindenre emlékszem a dologból, csak arra, hogy Van Johnson megtanított dámázní.

Szombat délután besurrantunk a barátaimmal a szomszéd moziba, és megnéztük a *Flash Gordon* és a *Buck Rogers* legújabb epizódjait. Kamaszkoromra szenvedélyem lett a moziba járás: szórakozás, kikapcsolódás, beszédtema éppúgy, mint randik és bulik színhelye. Időnként felejthetetlen pillanatokat éltem át – mikor láttam Bogartot és Bacallt a *Szegények és gazdagok*-ban, amikor Walter Huston örült táncra perdül *A Sierra Madre kincsé*-ben, mihelyt megtalálja az aranyat a hegyekben, vagy mikor Brando a pallón támolyog *A rakparton* végén.

A Hollywood High Schoolba jártam. Ott felvettek az egyik klubba, az Athéniakhoz. A klubtagok együtt lógtak a gimiben. Nem sokkal érettségi után egyik legjobb barátom, Frank Mazzola – szintén athéni – megismerkedett James Deannel, és jó barátok lettek. Frank ekkortájt mutatta meg Deannek, hogy milyen egy gimis „klub” a valóságban (mai szemmel valószínűleg galerinek mondanánk). Nicholas Ray és James Dean úgy döntöttek, Frank legyen a „galeri”-szakértő a *Haragban a világgal* forgatásán, sőt játssza el a filmben Crunch

szerepét. Így álltak modellt az athéniak a *Haragban a világgal* klub-jainak/galerijeinek. Dean néha velünk tartott, mikor szombat este balhéra éhesen a Hollywood Boulevard-on csavarogtunk. Mi voltunk az úgynevezett keményfiúk, semmitől sem rettentünk vissza, se konfliktustól, se bunyótól. Sikerült jó sok zürbe belekeverednünk.

Dean imádtá, ha a „kalandjainkról” meséltünk neki, mindig újabb részletekért nyüzött minket. Ha csináltunk valami balhét, akármit, tudni akarta, hogyan kezdődött, mire gondoltunk, milyen érzés volt. Egy színész kérdéseit tette fel.

Csak akkor jöttem rá, milyen nagy szerepünk volt a *Haragban a világgal* elkészültében, mikor a film már a mozikba került, és meghódította a világot. Ironikus, hogy Dean akkoriban velünk lógott, de ez csak akkor ütött szíven, mikor meghalt; csak akkor kezdtem felfogni a filmben játszott szerepünket, amikor nemzedékünk jelképe lett.

Mazzola beszélt rá, hogy színésznek tanuljak, és ez végül is megváltoztatta az életemet; olyan pillanat volt, amely egy sor másikkal is kihatással lett, és amely végül a mai napig követett ösvényre terelt. A családom – nagynénik és nagybácsik (szüleim sok-sok évvel korábban meghaltak) – azt akarta, hogy szakmát tanuljak, legyek orvos, jogász vagy fogorvos. Részmunkaidőben a Mount Sinai Kórházban dolgoztam. Tetszett az ambulancia drámája és lüktetése, és már-már azon morfondíroztam, hogy orvosnak állok. Beiratkoztam a Kaliforniai Egyetemre, összepakoltam kevés ingóságomat, és a Berkeley-re hajtottam. Mindez 1959 augusztusában történt.

A Berkeley a hatvanas évek hajnalán a lázadás és az elégedetlenség fortyogó katlana volt; mindenütt zászlók, szlogenek és szórólapok. Castro felkelői épp akkor döntötték meg Batista diktatúráját, ezért mindent elleptek a feliratok, az olyanok, hogy „Cuba Libre” és „Közeleg a forradalom”, meg „Szólásszabadság”, „Töröljék el a sorakatonaságot!”, „Jogegyenlőséget mindenkinek!”, illetve „Szocializmus mindenkinek & mindenki a szocializmusért!”. A campushoz vezető főutcat, a Telegraph Avenue-t folyton színes zászlók és szórólapok szegélyezték. Szinte mindennaposak voltak a tüntetések, és ha megálltam fülelni, ing-nyakkendős, alig álcázott FBI-ügynökök fotóztak mindenkit. Vicc volt az egész.

Nem kellett sok hozzá, és engem is beszippantottak a kor sürgető kérdéseit feszegető mozgalmak. Mint oly sokakat a nemzedékemből, rám is hatottak, engem is megihlettek a beatek: Kerouac, Ginsberg, Gregory Corso; a költők/szentek, kiknek nyomában lázadás és forradalom járt. Annyira megfogott, ahogyan beszéltek és éltek, hogy magam is változást követeltem. Rövidesen kitört a campuson a politikai örület; Mario Savio és a Szólásszabadság Mozgalom járt az élen.

Berkeley-i második szemeszteremben jelentkeztem, és ki is választottak Woyzeck szerepére. A *Woyzeck* német expresszionista dráma, melyet Georg Büchner írt. Ekkor történt, mikor a *Woyzeck*-ben játszottam, hogy megismerkedtem Jean Renoirral, a kitűnő francia filmrendezővel.

Renoirhoz fűződő kapcsolatom szó szerint megváltoztatta az életemet. Rájöttem, hogy az emberrel két-háromszor történik olyasmi, ami új mederbe tereli az életét. Találkozunk valakivel, elmegyünk valahova, vagy olyat teszünk, amit korábban soha, és ezek a pillanatok nem mások, mint lehetőségek. Oda terelnek minket, ahol lennünk kell, ahhoz a dologhoz, amivel foglalkoznunk kell az életben.

Mások szerint hihetetlenül szerencsés vagyok, hogy Renoirral dolgozhattam, hogy a vakvéletlennek köszönhetően a kellő helyen voltam a kellő időben. Ez igaz. De az évek során megtanultam csekély jelentőséget tulajdonítani a szerencsének és a véletlennek; szerintem minden okkal történik. Tanulni lehet minden pillanatból, minden élményből, amelyet e bolygón töltött kurta időnk alatt átélünk. Hívhatjuk sorsnak, hívhatjuk végzetnek, hívhatjuk bárminek; nem ez a lényeg.

Jelentkeztem Renoir *Carola* című szindarabjának világpremierjére, és megkaptam a harmadik főszerepet. Campan szerepét játszottam: színházi ügyelő Párizsban, a náci megszállás idején, a második világháború végnapjaiban. Majdnem egy évig ültem Renoir lábánál, az ő szemével néztem, tanulmányoztam a filmeket. Folyton a filmekről beszélt, hangos és szenvedélyes véleménye volt mindenről, amit látott és írt – művészként, magánemberként és emberbarátként egyaránt. Mert mindhárom volt egyszerre. Vele lenni megihlető volt, fontos élettapasztalat, öröm, kiváltság éppúgy, mint kitűnő tanulási lehetőség. A filmek mindig is fontosak voltak az életemben, de csak a Renoirral töltött hónapok alatt kezdtem összpontosítani a filmre, pont úgy, ahogy a növény fordul a nap felé. Hirtelen egészen más színben láttam a filmet – megértendő és tanulmányozandó művészetnek gondoltam. Az élet kifejezését és ismeretét kerestem a történetben és a képekben. Filmimádatom azóta is mindennapi kenyerem.

„*Qu est-ce que le cinéma?*” – kérdezte mindig Renoir, mikor levetítette nekünk valamelyik filmjét. „*Mi a film?*” Azt szokta mondani, a film több a vásznon villogó képeknél. „A film művészet, olyan, mint az élet, csak nagyobb.” Mit is mondhatnék Jean Renoirról? Nem volt hozzá fogható ember, az én szememben mégis hatalmas szíve tette különlegessé; nyitott volt, barátságos, intelligens, bölcs és szellemes. Úgy láttam, akivel csak megismerkedett, arra hatást gyakorolt. Jean a híres impresszionista festő, Pierre-Auguste Renoir fia volt, és neki

is kitűnő szeme volt. Renoir tanárom volt a filmben, mentorom a vizuális történetmesélés művészetében, és megosztotta velem élelátását. Megmutatta az ajtót, és nyitva tartotta, amíg átmentem rajta. Többé vissza se néztem.

Renoir gyűlölte a kliséket. Apját idézte, mikor az ötlet megvalósításáról beszélt: „Ha modell nélkül fested meg egy fa leveleit – Renoir szerint ezt mondta egyszer a nagy impresszionista festő –, a képzeleted alig néhány levelet teremt; míg a Természet milliónyit egyazon fán. Nincs két pontosan egyforma levél. A művész, ki csupán saját képzeletéből fest, hamarosan csak önmagát ismétli.” Ha megnézzük Renoir legszebb festményeit, megértjük, mire gondolt. Nincs két levél, nincs két virág, nincs két ember, amiket/akiket egyformán festett volna meg. Ugyanez igaz fia filmjeire: *A nagy ábránd*-ra, *A játékszabály*-ra (e kettőt minden idők legjobb filmjei közé sorolják), *Az aranyhintó*-ra, *a Reggeli a szabadban*-ra és sok másikra. Renoir azt mondta nekem, „fénnyel festett” – ugyanúgy, ahogy az apja olajjal festett. Jean Renoir mint művész felfedezte a filmet, ahogy apja „felfedezte” az impresszionizmust. „A művészet – mondta – adjon esélyt a nézőnek az alkotóval való egyesülésre.”

A moziban ülni, és nézni a vásznon villogó, remegő képeket – anynyi, mint megtapasztalni az emberi élet sokféleségét: *A Gyűrűk Ura*: *A Gyűrű Szövetsége* nyitójelenetétől a *Tenenbaum*, a *háziatok*-ig; a *Mátrix*-tól a *Harmadik típusú találkozások*-ig; a *Híd a Kwai-folyón* első képkockáitól az emberi történelem két végpontjának ábrázolásáig; ahogy a levegőbe hajtott bunkósbot úrhajóvá alakul Stanley Kubrick *2001*-ében – ez szintizta költészet. Több ezer év és az emberiség evolúciója kétkockányi filmbe sűrítve: varázslatos, csodálatos, rejtélyes, lenyűgöző pillanat. A film felülmúlhatatlan erejének tanúbizonysága.

Az elmúlt pár évben jártam a világot, előadásokat tartottam a forgatókönyvírás művészetéről és mesterségéről. Tanúja voltam annak, ahogy a forgatókönyvírás egyre képszerűbb médiummá fejlődött. Ahogy említettem, bizonyos epikus megoldások – mint a tudatfolyam vagy a fejezetezés – kezdenek átszivárogni a forgatókönyvekbe. (*A Kill Bill 1–2.*, *Az órák*, a *Tenenbaum*, a *háziatok*, az *Amerikai szépség*, *A Bourne-csapda*, *A mandzsúriai jelölt* és a *Hideghegy* csak néhány példa.) Világos, hogy ez a vadonatúj generáció számítógépeken, interaktív szoftvereken, digitális történetmesélésen és vágóprogramokon nevelkedett, ezért képszerűbb is, és magát filmszerűbben képes kifejezni.

De mindezek mellett a forgatókönyvírás alapelvei változatlanok; időtől, helytől, kortól függetlenül ugyanazok. A jó filmek időtlenek –

megtettesítik, megragadják a kort, melyben születtek; embernek lenni most is ugyanolyan, mint régen.

Az volt a szándékom a *Forgatókönyv* megírásával, hogy bemutassam a forgatókönyvírás mesterségét, és szemléltessem a drámai szerkezet alapelveit. Ha forgatókönyvet akarsz írni, két dologra kell odafigyelned. Az egyik az íráshoz szükséges előkészület: az anyaggyűjtés, a gondolkodási idő, a karakterrajz, valamint a szerkezet-dinamika elrendezése. A másik a kidolgozás, a tényleges írás, a képek elrendezése, a párbeszéd megragadása. A legnehezebb dolog az írásban: *tudni azt, hogy mit írjunk*. Igaz volt ez, amikor először megírtam könyvemet, és most is igaz.

Ez nem egy „hogyan legyünk” típusú könyv; senkinek sem taníthatom meg, *hogyan* írjon forgatókönyvet. A forgatókönyvírás mesterségét mindenki megtanulja magától. Én csak annyit tehetek, hogy megmutatom nekik, mit kell tenniük ahhoz, hogy sikeres forgatókönyvet írjanak. Vagyis ez egy *mit tegyünk*-könyv; magyarul, ha van egy forgatókönyvötleted, de nem tudod, mit csinálj, hogyan csináld, én megmutatom neked.

A David L. Wolper Productions író-producereként, szabadúszó forgatókönyvíróként és a Cinemobile Systems sztorirészlegének főnökeként hosszú évekig írtam-olvastam forgatókönyveket. Egyedül a Cinemobile-nál alig több mint két év alatt kétezernél is több forgatókönyvet olvastam el, és írtam belőlük szinopszist. És abból a kétezer forgatókönyvből csak negyvenet találtam érdemesnek arra, hogy esetleg filmgyártásra javasoljam pénzügyi partnereinknek.

Miért ilyen keveset? Mert százból kilencvenkilenc forgatókönyv nem volt olyan jó, hogy több millió dollárt költünk rá. Másként fogalmazva: százból csak egy forgatókönyv volt olyan jó, hogy esetleg gyártásba vigyük. Márpedig a Cinemobile-nál mi filmkészítésből élünk. Egyetlen év alatt 119 játékfilm gyártásában voltunk közvetlenül érdekelték *A keresztpá-tól a Jeremiah Johnson-ig*, a *Gyilkos túrá-tól az Alice már nem lakik itt-en át az Amerikai Graffiti-ig*.

Akkoriban, a hetvenes évek elején a Cinemobile egy mozgó forgatási eszköz volt, amely szó szerint forradalmasította a filmgyártást. Az alkotóknak többé nem kellett karavánban kiszállítaniuk a színészeket, a stábot és a felszerelést az adott forgatási helyszínre. A Cinemobile voltaképpen egy nyolckerék-meghajtású busz volt, amelynek rakodóterébe bepakolhattuk a felszerelést, felvihettük a színészeket és a stábot a hegytetőre, forgathattunk velük három-nyolc oldalt, végül hazamehettünk. Fouad Said, a főnököm, a Cinemobile feltalálója olyan sikeres lett, hogy eldöntötte, saját filmeket készít. Fogta magát, néhány hét alatt összekalapozott pár millió dollárt, és

szükség esetére még pár milliót rülirozó hitelben. Hamarosan egész Hollywood forgatókönyveket küldözgetett neki. Több ezer könyv érkezett sztároktól és rendezőktől, stúdióktól és producerektől, ismert és ismeretlen emberektől.

Ekkor kaptam a lehetőséget, hogy elolvassam a beérkezett forgatókönyveket, és kiértékeljem őket ár, minőség és a várható költségvetés szempontjából. A dolgom az volt – és erre folyamatosan emlékeztettek –, hogy „alanyagot keressek” három pénzügyi partnerünknek: a United Artists Theatre Groupnak; a londoni székhelyű Hemdale Film Distribution Company-nak; és a Cinemobile anyacégének, a Taft Broadcasting Company-nak.

Elkezdtem hát olvasni a forgatókönyveket. Előtte hét évig szabadúszó forgatókönyvíró voltam (kilenc forgatókönyvet írtam: kettőt leforgattak, négyet leopcióztak, hárommal nem történt semmi), így most rám fért egy kis változatosság. A Cinemobile-os munkám egészen új oldaláról világította meg a forgatókönyvírást. Hihetetlen lehetőség volt, ijesztő feladat és hatalmas tapasztalat.

Folyton azt kérdeztem magamtól, mitől jobbak a többinél azok a forgatókönyvek, amiket ajánlok. Kezdetben nem volt rá válaszom, de a dolog szöveget ütött a fejembe, és sokáig foglalkoztatott.

Reggel, amikor a munkahelyre értem, mindig egy halom forgatókönyv várt az asztalon. Akármit csináltam, akármilyen gyorsan olvastam, akárhány forgatókönyvet futottam át, hagytam ki, hajítottam félre, egy dolog változatlan maradt: a rakás sosem lett kisebb. Tudtam, hogy sosem rágom át magam rajta.

A forgatókönyv-olvasás egyedi élmény. Nem olyan, mint ha regényt, színdarabot vagy vasárnapi újságcikket olvasnál. Az elején még minden egyes szót figyelmesen elolvastam, beszívtam az összes filmszerű leírást, karakternüanszot és drámai helyzetet. Ez azonban nem vált be. Úgy éreztem, túl könnyen magával ragadnak az író szavai, a stílusa. Rájöttem, hogy a legtöbb könnyen olvasható forgatókönyv – magyarán azok, amelyeket csinos mondatokban, stílusos, irodalmi prózában és gyönyörű párbeszédben írtak – általában nem működik. Még ha úgy haladtam is velük, mint kés a vajban, a végén az volt az érzésem, mintha egy novellát vagy egy nivós cikket olvastam volna a *Vanity Fair*-ben vagy az *Esquire*-ben. De ettől még nem lesz jó egy forgatókönyv.

Az elején napi három forgatókönyvet akartam elolvasni, és róluk „coverage”-et – más néven szinopszist – írni. Úgy alakult, hogy két könyvet minden további nélkül elolvastam, de mikor a harmadikhoz értem, a szavak, a karakterek és a tettek valami amorf ragaccsá álltak össze; a cselekmény az FBI-ról és a CIA-ról szólt, itt-ott bankrablá-

sok, gyilkosságok és autós üldözések tarkították, és a rend kedvéért volt benne sok nyálas csók meg meztelen test. Délután kettő-háromkor – egy kiadós ebéd s tán egy kicsit sok bor után – nehéz volt a cselekményre, a karakternüanszokra, a történetre koncentrálni. Így hát néhány hónap elteltével általában azon kaptam magam, hogy bezárom az irodám ajtaját, felpolcolom a lábam az asztalra, kihúzó a telefonzsinórt, s forgatókönyvvel a mellkasomon hátradőlök a karosszékemben, és szunditok egyet.

Legalább száz forgatókönyvet elolvastam, mire rádöbentem, hogy zavarosban halászok. Mi az, amit keresek? Mitől lesz egy forgatókönyv jó vagy rossz? Azt persze meg tudom mondani, hogy tetszik-e vagy sem, de milyen összetevőktől lesz jó a forgatókönyv? Nem elég egy sor szépséges képpel összefűzött, szellemes momentum és okos párbeszéd. A cselekménytől, a karakterektől, az eseményeknek teret adó képi arénától lesz jó a forgatókönyv? Az írás képszerű stílusától vagy az intelligens párbeszédektől? Ha nem tudom a választ, akkor hogyan feleljek a kérdésre, amit az ügynökök, írók, producerek és rendezők újra és újra nekem szegeznek: mi az, amit keresek? Ekkor jöttem rá, hogy számomra az az igazi kérdés, hogy hogyan olvasok forgatókönyvet. Tudtam, hogyan kell forgatókönyvet írni, és persze tudtam, mi tetszett, mi nem tetszett, ha moziba mentem, de hogyan alkalmazzam mindezt a forgatókönyv-olvasásra?

Minél többet gondolkodtam a dolgon, annál világosabb lett. Hamar rájöttem, hogy olyan stílust keresek, ami szinte leugrik a papírról, s benne van az a nyers energia, amit megtalálni a *Kínai negyed*, *A taxisofőr*, *A keresztapa* és az *Amerikai Graffiti* könyvében. Ahogy a könyvhalom nőttön-nőtt az asztalon, úgy éreztem magam, mint Jay Gatsby *A nagy Gatsby* végén F. Scott Fitzgerald klasszikus regényében. A könyv végén Nick, a narrátor felidézi, hogyan bámulta régen Gatsby a víz felett táncoló zöld fényt, odavonzotta a viszonzatlan szerelem távoli emléke. Gatsby olyan ember volt, aki hitt a múltban, olyan ember, aki hitt abban, hogy ha elég gazdag és befolyásos, visszafordíthatja az időt, és újrateremtheti. Ez az álom sarkallta arra fiatalon, hogy legyőzze az akadályokat, szerelmet és vagyont keressen, egy olyan múlt álmait és vágyait, melyről azt remélte, jövő lesz belőle.

A zöld fény.

Sokat gondoltam Gatsby-re és a zöld fényre, miközben átküzdöttem magam a forgatókönyvhalmon, hogy rátaláljak a „remek olvasmányra”, arra a különleges és egyedi forgatókönyvre, amely majd „kiválasztottként” átmege a stúdiók, igazgatók, sztárok, pénzügyi zsenik és hatalmasságok kezén, és végül feltűnik a sötét mozi terem gigászi vásznán.

Nagyjából ekkortájt adódott a lehetőség, hogy a hollywoodi Sherwood Oaks Kísérleti Főiskolán forgatókönyvirást taníthatok. Akkoriban, a hetvenes években a Sherwood Oaks szakiskola volt, ahol szakmabeliek tanítottak. Olyan iskola volt, ahol Paul Newman, Dustin Hoffman és Lucille Ball tartottak színészsemináriumot; ahol Tony Bill producerszemináriumot vezetett; ahol Martin Scorsese, Robert Altman és Alan Pakula rendezőszemináriumot tartottak; ahol John Alonzo és Zsigmond Vilmos – akik a világ legjobb operatőrei közé tartoztak – operatőrmesterséget tanítottak. Olyan iskola volt, ahol producerek, profi gyártásvezetők, kameramanok, vágók, írók, rendezők és szkriptesek jöttek össze, hogy továbbadják tudásukat. Ez volt az ország legegységesebb filmiskolája.

Mivel eddig még nem tanítottam forgatókönyvirást, átböngésztem az írásaimat és olvasmányaimat, hogy lefektessem az alapelveimet.

Mitől jó egy forgatókönyv? Folyton ezt tudakoltam magamtól. És hamarosan kezdtek megérkezni a válaszok. Ha jó forgatókönyvet olvasol, azt érzed – evidens az első oldaltól, az első szótól kezdve. A stílus, az, ahogy a szavakat papírra vetették, ahogy a történetet előkészítik, a drámai helyzet megragadása, a főszereplő bevezetése, a forgatókönyv alappremisszája vagy alapkérdése – a könyv első néhány oldalán elő van készítve: a *Kínai negyed*, az *Öt könnyű darab*, a *Keresztapa*, a *Francia kapcsolat*, a Sampon és *Az elnök emberei* tökéletes példák erre.

A forgatókönyv, hamar rájöttem, történet képekben elmesélve. Olyan, mint egy *főnév*; van tárgya, általában egy *emberről* szól, vagy emberekről, aki/akik egy *helyen* vagy helyeken *végzi/végzik* a maga/maguk „*dolgát*”. Az *ember* nem más, mint a főszereplő, és hogy *mit csinál*, az a cselekmény. Mikor ezt megértettem, feltűnt, hogy minden jó forgatókönyvnek vannak a forgatókönyv-formátumra jellemző bizonyos fogalmi összetevői.

Ezek az alapelemek egy olyan drámai szerkezetben jutnak kifejezésre, amelynek világos eleje, közepe és vége van, bár nem feltétlenül ebben a sorrendben. Mikor újra megvizsgáltam a pénzügyi partnereinknek benyújtott negyven forgatókönyvet – köztük *A keresztapá-t*, az *Amerikai Graffiti-t*, a *Szél és az oroszlán-t*, az *Alice már nem lakik itt-et* és a többi –, láttam, hogy megvannak bennük ezek az alapfogalmak, függetlenül attól, hogy filmes szempontból hogyan kerültek kidolgozásra.

Elkezdtem tanítani a forgatókönyvirásnak ezt a fogalmi keretét. Ha az aspiráns író tudja, hogy *mi az a forgatókönyv*, hogy hogyan néz ki, okoskodtam, akkor az kalauzként vagy térképként megmutathatja neki a képzelet erdején keresztül vezető ösvényt.

Immár több mint 25 éve tanítom a forgatókönyvírásnak ezt a módszerét. A forgatókönyvírás és a vizuális történetmesélés művészetének hatásos és átfogó módszere ez. Az alapvetésem azóta továbbfejlődött, és világszerte diákok ezrei alkalmazzák. A filmipar maradéktalanul átvette könyvem alapelveit. Nem ritka, hogy a nagy stúdiók és gyártó cégek szerződésben rögzítik, hogy a forgatókönyvet határozott három felvonásos szerkezetben kell benyújtani, és nem lehet hosszabb 2 óra 8 percnél, azaz 128 percnél. (Persze mindig akadnak kivételek.)

Sok diákom lett sikeres: Anna Hamilton Phelan például a workshopomon írta a *Maszk*-ot, aztán megírta a *Gorillák a ködben*-t; Laura Esquivel írták a *Szeress Mexikóban!*-t; Carmen Culver írta a *Tövismadarak*-at, Janus Cercone pedig a *Páratlan prédikátor*-t; Linda Elstad elnyerte a rangos Humanitas-díjat a *Divorce Wars*-ért. Olyan neves filmkészítők hívták segítségül könyvemet karrierjük kezdetén, mint James Cameron (*Terminator 1-2.*, *Titanic*), Ted Tally (*A bárányok hallgatnak*, *Az esküdt*), Alfonso és Carlos Cuarón (*Anyádat is*, *Harry Potter és az azkabani fogoly*), Ken Nolan (*A Súlyom végveszélyben*), David O. Russell (*Sivatagi cápák*, *Multik haza!*) és Tina Fey (*Bajos csajok*).

Mikor e sorokat írom, a *Forgatókönyv* közel negyven utánnymáson és sok-sok kiadáson van túl. Huszonkét nyelvre fordították le, más országokban pedig feketén jelent meg: először Iránban, aztán Kínában, majd Oroszországban.

Mikor fontolgatni kezdtem egy javított változat megjelentetését, hamar világos lett, hogy többségében hetvenes évekbeli filmekről írtam a könyvben, s hogy most több kortárs példát szeretnék hozni, olyan filmeket, amelyek sokaknak ismerősek. De ahogy visszalapoztam a könyvben és átnéztem az eredetileg hozott filmes példákat, rájöttem, hogy többségük mára az amerikai film klasszikusává vált – a *Kínai negyed*, a *Harold és Maude*, a *Hálózat*, a *Keselyű három napja* és a többi. Ezek a filmek ma is megállják a helyüket – éppúgy szórakoztatnak, mint tanítanak. A legtöbb esetben a filmek ugyanolyan érvényesek ma, mint készítésük idején. Bár van bennük valami avíttág, mégis olyan sajátos pillanatokat ragadnak meg az időben – a háborgás, a társadalmi forradalom és az erőszak korát –, melyek bizonyos szempontból korunk uralkodó háborúellenes nézeteit tükrözik. Az iraki rémálom nagyon hasonló a vietnami rémálomhoz. Amit így visszatekintve látok és megértek, hogy a forgatókönyvírás alapelvei, melyeket a nyolcvanas évek hajnalán felvázoltam, ugyanolyan relevánsak ma, mint akkor. Csak a kifejezésmód változott.

Ez a könyv mindenkinek szól. Regényírók, drámaszerzők, lap-