

Emanuel Pârvu s-a născut la 12 februarie 1979 în București. A absolvit UNATC – Facultatea de Teatru, la clasa prof. univ. dr. Gelu Colceag, fiind nominalizat la Premiile UNITER pentru debut, imediat după terminarea facultății, pentru spectacolul *Sectorul S*, la care a semnat textul și regia, având și unul dintre rolurile principale. A urmat o carte cu același nume, publicată la Editura Muzeul Literaturii Române, după care s-au montat spectacole la diferite teatre din țară. A obținut titlul de doctor în Teatru, în cadrul aceleiași universități, pentru lucrarea *Structurile comicalului în dramaturgia românească interbelică*.

Ca regizor, a montat unsprezece spectacole la teatre din toată țara (Teatrul Mic, Teatrul Metropolis, Teatrul „Sică Alexandrescu” ș.a.), multe dintre ele având la bază texte proprii (*O Spovedanie*, *Poveste din patria noastră*).

Dintre cele nouă filme regizate (șapte filme de scurtmetraj și două de lungmetraj), la opt semnează și scenariul. Filmul de debut (lungmetraj – *Meda sau Partea nu prea fericită la lucrurilor* – producător: Miruna Berescu) a fost distins cu: Premiul pentru Regie și Premiul pentru Cel mai bun actor (Șerban Pavlu) la Festivalul de Film de la Sarajevo; Premiul Opera Prima din partea UCIN; nominalizare la Premiile Gopo la următoarele categorii: Cel mai bun film, Cel mai bun actor într-un rol principal, Cea mai bună imagine, Cel mai bun film de debut.

Al doilea film de lungmetraj (*Marocco* – producător: Miruna Berescu) și-a început parcursul internațional în selecția oficială a Festivalului de Film de la San Sebastián, având premiera în România în competiția oficială a Festivalului Internațional de Film Transilvania (TIFF 2022).

Totul e foarte departe (scurtmetraj) a fost selectat în peste cincisprezece festivaluri internaționale de film, aflându-se printre cele nouăzeci și patru de filme de scurtmetraj eligibile pentru Cel mai bun film de scurtmetraj de la Academy Awards (Oscar).

Ca actor, a jucat în douăzeci și șapte de filme (la regizori precum Cristian Mungiu, Constantin Popescu, Adrian Sitaru, Călin Peter Netzer, Dan Chișu ș.a.), fiind nominalizat de două ori la Premiile Gopo și câștigând Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar cu rolul din *5 minute* (r. Dan Chișu).

Este cadru didactic la Universitatea „Ovidius” din Constanța – Facultatea de Arte și a făcut parte din echipa care a inițiat primul program de studii de Master de Actorie de Film din România, alături de Adrian Titieni, Daniela Vitcu și Radu Niculescu.

EMANUEL PÂRVU

Scurt îndrumar de scenaristică și două exemple

Prefață de Florin Barbu



Cluj-Napoca
2022

Colecția **TIFF cinefil** este coordonată de
Ioan-Pavel Azap
și promovată de
Festivalul Internațional de Film Transilvania

© Editura Școala Ardeleană, 2022
Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48

Redacția: tel 0364 117.252; 0728.084.801
e-mail: office@scoalaardeleana.cluj.ro,
redactie@scoalaardeleana.cluj.ro

Difuzare: tel/fax 0364 117.246; 0728.084.803
e-mail: difuzare@scoalaardeleana.cluj.ro,
esadifuzare@gmail.com

www.scoalaardeleana.cluj.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
PÂRVU, EMANUEL

Scurt îndrumar de scenaristică și două exemple / Emanuel Pârvu ;
pref. de Florin Barbu. - Cluj-Napoca : Editura Școala Ardeleană, 2022

ISBN 978-606-797-835-3

I. Barbu, Florin (pref.)

791

Pe copertele 1 și 4: Imaginile de afiș ale filmelor
Meda sau Partea nu prea fericită a lucrurilor, respectiv *Totul e foarte departe*

Editor: Vasile George Dâncu
Corectură: Sandra Cibicenco
Copertă și tehnoredactare: Mariana Răbincă

Cuprins

Prefață (de Florin Barbu)	7
Argument/Preambul	13

I

Scurt îndrumar de scenaristică

1. Ce este un scenariu	17
2. Reguli de bază ale scrierii unui scenariu	26
Cine e personajul principal și ce vrea acesta	30
Conflictul poveștii și cele trei acte	33
Structura punctelor principale din poveste (introducere, element declanșator, cuprins, punct culminant, răsturnare și deznodământ)	38
3. Criterii de analiză	53
Tematică	53
Subiect	55
Personaje	57
Relații	58
Dialoguri	61

II

Două exemple

Meda sau Partea nu prea fericită a lucrurilor	67
Totul e foarte departe	201

1. Ce este un scenariu

Din punctul meu de vedere, scenariul este, la bază, o idee care îmbracă o formă scrisă, adaptată pentru micul sau marele ecran (sau, mai nou, pentru „și mai micul” ecran, de laptop sau de calculator).

Fie că pornim de la o idee proprie (inspirată de un fapt real pe care l-am văzut, sau la care am asistat, sau de ceva ce am citit sau am auzit povestit de altcineva, sau de la vreo scriere pre-existentă, precum o piesă de teatru, vreo carte, vreun articol dintr-o revistă – practic din orice) sau de la o idee a altcuiva, pusă deja în pagină într-o carte (și atunci se cheamă ecranizare), **scenariul este un format literar** care conține mai multe informații pentru o echipă de filmare decât ar conține o simplă înșiruire de dialoguri. Pe scurt, o idee ce îmbracă o formă scrisă, cu detalii.

Detaliile unui scenariu, din punct de vedere tehnic, formează partea vizuală a poveștii pe care vrem să o spunem (compun elementul de bază al operei audiovizuale) – cu alte cuvinte, este un fel de „traducere” în cuvinte a unor imagini și sunete. Evident, pe lângă partea tehnică pusă alături de poveste, scenariul ar trebui să provoace și o „plăcere a lecturii”, lucru pe care încercăm aici să-l deslușim – nu ca pe o rețetă, ci pur și simplu ca pe o „matematică” a scrierii de scenariu, pe care dacă o respecti, ar trebui să ai la final cel puțin un scenariu decent.

Personal, nu cred că există rețete. Dacă ar exista, ne-am uita cu toții, la cinema sau la televizor, numai la capodopere. În schimb, cred că există niște trasee, o mecanică a scrierii, niște procedee și tehnici care să facă scenariul „onest”, să-l facă digerabil pentru un cititor, să nu-l bulverseze sau să-l facă să nu înțeleagă de ce și-a pierdut timpul citind câteva zeci de pagini. (Mențiunea asta mă duce cu gândul la lungimea unui scenariu standard de lungmetraj, care s-ar încadra între optzeci și o sută douăzeci de pagini, în condițiile în care o pagină de program de scris scenarii – Final Draft, Celtx, Movie Magic Screenwriter, WriterDuet etc. – s-ar traduce într-un minut de produs audiovizual.)

Evident, nu e o regulă, există și cazuri în care un rând de text se poate materializa într-un minut pe ecran – „Marius merge în tăcere o bucată de drum” –, dar, una peste alta, ținând cont și de rândurile care fac mai puțin timp de ecran, se ajunge la această medie.

Sunt de părere că ideile vin și pleacă la fel de repede cum au venit. Țin să menționez acest lucru, pentru că rândurile ce compun manualul de față nu sunt o „Biblie”, nu sunt obligatorii sau un exemplu de „așa se face” (cu tot cu trimiterea impersonală), ci sunt mai degrabă un abecedar, rânduri scrise din experiență (trei filme lungi, șapte filme scurte, șase piese de teatru și niște mii de minute de scris scenarii pentru televiziune – aici vorbesc doar de cele care au văzut lumina ecranului sau a scenei, nu și de cele pe care le-am scris și stau încă în sertar sau de sutele de scenarii pe care le-am citit).

De aceea cred că atunci când îți vine o idee, scrie-o pe loc – cu pixul, cu creionul, pe caiet, pe o bucată de hârtie, în telefon, oriunde, numai să o scrii. Pentru că odată scrisă, ea devine plantată, și, odată plantată, ea crește și se dezvoltă. Evident că la multe dintre ele vei renunța, unele se vor dovedi că nu au fost atât de bune precum ai crezut la început, de altele îți vei da seama că au mai fost făcute sau poate ideea ta a fost chiar inspirată de la un film pe care l-ai văzut cândva, sunt tot felul de variante în care ideile pe care le-ai scris nu vor merge până la scenariu. Dar una dintre ele va înflori. Normal, s-ar putea să fie o floare nu tocmai plăcută, să nu fie așa cum te-ai fi așteptat, să nu aibă impactul scontat, dar scrisul, până la urmă, înseamnă re-scriș. Să scrii până nu mai poți, să scrii până la cea mai bună formă a scenariului tău, să scrii până când personajele de pe foaie sau din capul tău pot lua o formă interpretabilă de niște actori. Ideile pot veni din discuții, din întâlniri, din dezvoltarea unor întâmplări banale, din te miri ce. Dar sigur vor veni, important e ce faci cu ele.

În pasul următor, după idee – care, din fericire sau din păcate, poate veni oricând și oriunde, în autobuz, la baie, la restaurant, când te speli pe dinți, când aștepti copilul să termine jocul cu ceilalți copii, ziua, noaptea, de Paști, de Crăciun, la masă cu familia sau când speli vasele în care a mâncat familia – ar fi bine să treci în revistă niște filme care îți plac și să încerci să răspunzi la întrebarea: „De ce mi-a plăcut acest film?”. Pentru că se poate să-ți placă ideea, dar să nu-ți placă subiectul (ajungem și aici puțin mai încolo), să-ți placă actorii, dar să nu-ți placă cum

a fost filmat, să-ți placă mesajul, dar să nu-ți placă realizarea și așa mai departe.

Cu cât vezi mai multe filme, cu atât puterea de recunoaștere a structurii dramatice crește. La filmele comerciale, structura este mai transparentă, mai vizibilă, mai accesibilă, pe când la filmele de autor, structura este mai mascată, mai greu de depistat – asta și pentru că felul narativ este propriu fiecărui autor (sau, mai mult, fiecărui produs în parte). Există autori pe care îi poți recunoaște, care folosesc (mai mult sau mai puțin) aceleași tehnici narative puse în film cu aceleași tehnici estetice, dar la care subiectul sau tematica aleasă diferă atât de mult, încât nici măcar nu bagi de seamă că îți povestește la fel ce are de spus, iar chiar dacă bagi de seamă, povestea este atât de bună, încât nici nu-ți pasă. La filmele comerciale – și aici putem lua ca exemplu filmele cu super-eroi – rețeta e în linii mari cam la fel (un om pățește ceva – îl mușcă un păianjen, mângâie un cristal, scapă dintr-o închisoare –, capătă niște super-puteri, stă deghizat într-o viață dublă, cunoaște o fată care nu știe cine e el de fapt, altcineva vrea răul omenirii, el are de ales dacă în lupta cu răul alege să salveze omenirea sau pe fata pe care o iubește și, la sfârșit, salvează ambele părți).

De asta cred cu tărie că filmele pe care le vezi (și îți plac) spun multe lucruri despre felul în care îți dorești să scrii – evident, *dacă* îți dorești. Și asta e un mare „dacă”.

În paralel cu filmele pe care le treci în revistă, cred că ar merita să îți analizezi una dintre ideile care simți că îți place cel mai mult. Și aici o să dau un exemplu de întrebare pe care ți-o pun în general producătorii: „Ce vrei tu să spui cu filmul ăsta?”.

Știu, pare simplă, banală, tezistă și gratuită, dar dacă stai să te gândești la răspuns, o să vezi că nu mai pare atât de ușor să răspunzi. Știi într-adevăr ce vrei să spui cu filmul ăsta? Sau crezi că lucrul pe care ai vrea să îl spui e important? Și dacă este important, pentru cine este important? Pentru tine, pentru umanitate, pentru societate? Dacă măcar unul dintre răspunsuri s-a creionat, te afli pe drumul cel bun.

Nu aș vrea vreodată ca cineva să aibă impresia că dacă citește acest îndrumar va scrie sigur un scenariu cu care va da lovitura, dar am speranța că poate va prinde măcar niște curaj să-și pună ideile într-un format în care să aibă o idee de ansamblu asupra lucrurilor pe care ar vrea să le scrie. Tehnica este necesară, dar ea nu poate substitui inspirația sau imaginația și nici nu poate garanta strălucirea. Tehnica poate, în schimb, să facă un lucru corect, să structureze un set de reguli de bază, să aducă puțină ordine într-o avalanșă de idei.

Am fost la un masterclass cu un mare regizor iranian (Asghar Farhadi), care mi-a spus că prima variantă de scenariu o scrie întotdeauna cu inima. Iar următoarele șapte variante de la același scenariu, până să intre în filmare, le scrie cu capul. Asta cred că face cunoașterea tehnică a unui lucru. După ce treci de perioada de inspirație, dacă scrii apoi știind regulile, tehnica te poate ajuta să faci puțină ordine în gânduri sau în poveste. Și, evident, tot tehnica este cea care te ajută de la început să știi cum să NU scrii.

Când citesc câte un scenariu, mă bucur de fiecare dată și, în același timp, de multe ori (exceptând scenariile bune) mă întristez. Fiindcă îmi dau seama că scenariile care sunt lăbărtate, care au un stil literar prea pronunțat sau care, din contră, sunt

prea sărace în descrieri (care nu oferă o experiență completă a lecturii în ceea ce privește starea personajelor, mișcările lor, nuanțele sau micro-expresiile ce pot schimba total o secvență) ar putea fi niște scenarii bune dacă cei care le scriu ar fi mai încrezători în tehnică.

Un scenariu bun nu înseamnă doar o poveste bună, ci și felul în care alegi să spui această poveste. Normal, felul în care alegi să spui este pe locul doi, la început contează povestea, dar dacă povestea nu este un clișeu, dacă nu este previzibilă sau convențională (sau dacă nu cauți originalitatea cu orice preț), atunci șansele de reușită cresc. Originalitatea unei povești nu ar trebui căutată neapărat, foarte puține povești sunt originale. Cred că ceea ce contează este perspectiva din care spui povestea pe care vrei să o spui. Cu toții am avut o relație, o dezamăgire sau o reușită – deci e foarte puțină originalitate în povestea asta. În schimb, perspectiva personală asupra relației, asupra dezamăgirii sau asupra reușitei este unică și cred că asta ar trebui speculat într-un scenariu.

O să revin de fiecare dată cu completarea că doar cunoașterea tehnicii nu îți va garanta un scenariu bun. Poate doar un amestec de inspirație, originalitate a poveștii, tehnica scrierii dialogurilor, elementele descriptive, traseul personajelor, poate toate astea puse la un loc vor face un scenariu să fie bun. Dar până acolo este cale lungă.

De foarte multe ori, stând de vorbă cu oamenii, am auzit de la interlocutor: „Băi, să vezi ce idee-ți dau, să vezi ce scenariu scrii”. Și mi-e greu să explic (și de multe ori nici nu o fac) că de la o discuție de două minute pe stradă sau la cârciumă și până la

un scenariu de o sută și ceva de pagini e cale foarte lungă și, de multe ori, imposibilă. Într-adevăr, se poate ca ideea să fie senzațională, să leșinăm împreună de răs sau să ne vină să ne tăiem venele de supărare, doar că, repet, de la două minute de discuție până la o sută și ceva de pagini scrise cu sens, repet, e o cale foarte lungă.

Ca să revin puțin la „Ce este un scenariu”, o să completez succint despre informațiile pe care ar trebui să le conțină acesta. Părerea mea este că nu e treaba scenaristului să pună pe hârtie detalii (în terminologie specifică) despre cum ar trebui să arate o secvență. (*Marius merge pe stradă. – Camera Alexa Mini LF îl urmărește cu un obiectiv anamorfic de 50mm, în pp semi-profil, de pe dolly. Lumina de contur îi proiectează umbra pe asfalt*) – adică să scrie despre ce face camera, cum ar fi încadratura, care sunt mișcările de cameră sau eclerajul. Asta e treaba regizorului, el gândește decupajul, directorul de imagine gândește lumina și are grijă de ce face aparatul de filmat. Treaba scenaristului este să scrie scenariul, iar treaba regizorului este să ia cuvintele de pe foaie și să le transforme în imagini. Detaliile de care ar trebui să se ocupe scenaristul sunt capetele de secvență (*INTERIOR/EXTERIOR, ZI/NOAPTE, CUT TO/DISOLVE TO*) și ce fac personajele (*Marius se uită la Andreea, Marius iese trântind ușa* etc.).

La scenariile de autor (acolo unde scenaristul este și regizorul filmului), lucrurile stau puțin diferit. Ca să nu uite la ce s-a gândit sau poate pur și simplu pentru că îl ajută, scenaristul (regizorul) poate să scrie câte detalii vrea. Singura chestie e că acest lucru ar îngreuna foarte mult lectura pentru un eventual

producător sau pentru un concurs. Majoritatea regizorilor autori pe care îi știu preferă să aibă două versiuni, una pentru producători și concurs și una pentru filmare.

O altă chestiune care ar trebui luată în considerare este că scenariul de film nu e un roman sau o piesă de teatru, în genul acela de scriere dramatică lucrurile stau puțin diferit. Există într-adevăr similitudini, dar sunt complet diferite în abordare. La roman, lucrurile pot (și de multe ori așa se și întâmplă) fi spuse prin prisma perspectivei personajului principal (și în general la persoana I). Dacă analizăm un roman din punct de vedere al desfășurării acțiunii, acolo citim o mare parte din experiențele senzoriale sau emoționale ale personajului, gânduri sau idealuri, majoritatea care se întâmplă în capul personajului, citim gândurile lui despre ceea ce trăiește. Adică acțiunea majoră este ceea ce se întâmplă cu raportarea personajului la lumea exterioară. De aia, când se adaptează un roman pentru film (ecranizare), nu este pusă toată scrierea, ci mai mult partea de acțiune. Evident, vor fi lăsate măcinările personajului, dramele interioare, dar ele vor trebui rescrise într-o formă pe care aparatul de filmat să o poată reda (dacă ne gândim doar la filmele românești, avem ca exemplu *Morometii*, *Cel mai iubit dintre pământeni*, *Ion – blestemul pământului*, *blestemul iubirii*, *O vară de neuitat*, *Tănase Scatiu* și multe altele).

Într-o piesă de teatru, și acolo lucrurile stau diferit față de un scenariu de film. În primul rând, din punct de vedere tehnic, este foarte dificil la teatru să faci treceri între locații – necesită timp și niște mișcări sceno-tehnice de ampoare. Trecerile care

nu necesită asta ori sunt sugerate din lumină, ori sunt simpliste. Avantajul filmului este că poți scrie o secvență de interior, după care să scrii următoarea secvență în exterior, următoarea pe o navă spațială și următoarea pe malul mării (am dat aceste exemple extreme doar de dragul argumentării). Și atunci, piesa de teatru trebuie scrisă de la început cu cât mai puține locații, dacă se poate, în același spațiu. La fel este și cu trecerile de timp – la film poți sări de la noapte la zi, din iarnă în vară, din antichitate în viitor fără niciun fel de problemă tehnică, pe când la teatru, trecerile astea necesită timp de machiaj, de accesorie a actorului, de pauze. Din punct de vedere conceptual, filmul folosește imagini. Iar asta este ceva de care teatrul nu dispune. Într-un film poți să ai fără probleme o înșiruire de imagini (evident, care să aibă sens), nu e neapărat necesar ca actorul să vorbească – îl poți vedea făcând tot felul de lucruri din care să înțelegi stările prin care trece – îl poți vedea la cumpărături, apoi îl vezi în taxi, apoi îl vezi traversând strada, apoi îl vezi în lift, apoi îl vezi în baie, apoi își face un ceai și așa mai departe. La teatru nu poți ține spectatorul în jumătate de oră de tăcere, pur și simplu că actorul e pe scenă și trebuie să facă sau să spună ceva sau să vină și alt actor și să înceapă dialogul.

Și ca să închidem paranteza, tocmai asta este propriu unui scenariu de film: Imaginea. Filmul funcționează cu imagini. De aia structura unui scenariu este foarte diferită de un roman sau de o piesă de teatru.