

Kraków, dnia 29 września 2025 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej

Praca Pani mgr *Moniki Dembinskiej*

„Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych? Komentarz teoretyczny do scenariusza filmu fabularnego *Matka ziemia*”. Praca autorska Pani mgr *Moniki Dembinskiej*

Przedłożona rozprawa stanowi dojrzałe, konsekwentnie zaplanowane i w pełni samodzielne opracowanie, które w nowatorski sposób podejmuje temat pracy polskich scenarzystów filmów fabularnych. Autorka sytuuje się w roli badaczki-praktyczki, co pozwala jej wniknąć w obszar dotychczas słabo opisany w literaturze filmoznawczej i kulturoznawczej, a jednocześnie zaprezentować własną perspektywę wynikającą z doświadczenia zawodowego. Powstał tekst wnoszący istotny wkład w rozwój badań nad procesami produkcji filmowej i rolą scenarzysty w Polsce. Wartość pracy polega zarówno na wprowadzeniu do obiegu naukowych materiałów źródłowych, które dotąd nie były szerzej analizowane, jak i na wypracowaniu oryginalnych kategorii interpretacyjnych.

We wstępie Autorka trafnie zarysowuje ramę problemową, zaczynając od truizmu, że „bez scenariusza nie ma filmu”, a następnie poddając rewizji status scenariusza i scenarzysty w polskiej kinematografii. Umiejętnie łączy tu perspektywę historyczną, przywołując prace Marka Hendrykowskiego, Sylwii Szostak, Artura Majera czy Marcina Adamczaka, z analizą zmian instytucjonalnych, jakie nastąpiły po 2005 roku wraz z powstaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz w kolejnej dekadzie w związku z rozwojem platform streamingowych. Wartością wstępu jest również klarowne uporządkowanie i objaśnienie terminologii branżowej, której stosowanie w anglojęzycznej formie zostało uzasadnione przyjętymi w polskiej praktyce standardami. To otwarcie buduje przejrzystą i zarazem profesjonalną ramę metodologiczną.

Pierwszy rozdział, poświęcony wpływowi warunków społeczno-ekonomicznych na pracę scenarzystów, stanowi przekrojową i bardzo bogatą część pracy. Szczególnie rozbudowany podrozdział dotyczący „atmosfery twórczego fermentu” w czasach zespołów filmowych jest udokumentowany obszernym materiałem źródłowym, w tym wspomnieniami uczestników, relacjami świadków oraz analizą dokumentów. Autorka wnikliwie opisuje mechanizmy

działania zespołów, ich strukturę instytucjonalną, rolę kierowników artystycznych i literackich, a także znaczenie relacji międzypokoleniowych. Szczególnie cenne są fragmenty rekonstruujące materialne i ekonomiczne warunki pracy - od sposobu sporządzania scenariuszy na maszynach do pisania, przez praktyki „rycerzy drugiej raty”, po system wynagrodzeń i umów. Wydobyte tych realiów pozwala zrozumieć nie tylko twórczość scenarzystów, lecz także ich pozycję w ówczesnej hierarchii zawodowej. Interesująco wypada także analiza genezy i funkcjonowania Zaocznego Studium Scenariuszowego PWSFTViT, która po raz pierwszy zostaje tutaj szczegółowo opisana w kontekście kształcenia i profesjonalizacji scenarzystów.

Rozwinięcie tego rozdziału o analizę lat dziewięćdziesiątych jest niezwykle trafne. Autorka ukazuje konsekwencje transformacji ustrojowej: likwidację zespołów filmowych, zanik mecenatu państwowego i konieczność funkcjonowania w warunkach wolnego rynku. W tej części pracy szczególnie wyraźnie widać kontrast między względną stabilnością instytucjonalną PRL a prekaryjnym losem scenarzystów w latach dziewięćdziesiątych. Ujawnia się zjawisko marginalizacji zawodu, spadku liczby produkowanych filmów, nieregularnych honorariów i ograniczonej sprawczości twórczej. Cenny jest głos rozmówców, którzy wspominają ten okres jako czas wolności twórczej, lecz zarazem ekonomicznej nędzy, w którym reżyserzy jeszcze częściej niż wcześniej przejmowali rolę scenarzystów. Ta część rozprawy w przekonujący sposób przygotowuje grunt pod analizę kolejnego etapu - profesjonalizacji po 2005 roku, co znakomicie wzmacnia logikę wyводу.

Część metodologiczna, oparta na dwunastu wywiadach ze scenarzystami reprezentującymi różne pokolenia, zasługuje na najwyższą ocenę. Dobór rozmówców jest uzasadniony i obejmuje zarówno twórców debiutujących w latach siedemdziesiątych, jak i przedstawicieli młodszych generacji, aktywnych w ostatnich dwóch dekadach. Wyłączenie reżyserów piszących własne scenariusze jest decyzją celową, która pozwala skoncentrować analizę na perspektywie zawodowych scenarzystów i uniknąć dominacji narracji reżysero-autorskich. Włączenie do materiału badawczego projektów niezrealizowanych należy uznać za szczególnie nowatorskie - pozwala ono uchwycić proces, a nie tylko rezultat, i zrozumieć ekonomię ryzyka wpisaną w ten zawód.

Rozdział poświęcony metodom pracy scenarzystów pokazuje ich warsztat w całej złożoności: od pierwszych pomysłów, przez kolejne drafty, aż po udział w postprodukcji. Bardzo cenne są refleksje na temat organizacji pracy, relacji pomiędzy fazami pisania a etapami produkcji filmowej, a także kwestie psychologiczne i społeczne - motywacja, stabilność finansowa, work-life balance. Tego typu analizy nie były dotąd szerzej

obecne w polskich opracowaniach i stanowią istotne uzupełnienie literatury.

Rozdział o współpracy scenarzystów z innymi twórcami wydaje się szczególnie potrzebny i aktualny. Autorka analizuje różne modele relacji z reżyserami, producentami i współscenarzystami, podejmując próbę odpowiedzi na pytanie, czym cechuje się dobra współpraca. Wnioski - że decyduje o niej nie autorstwo pomysłu, ale jakość relacji, wspólna wizja i przestrzeń dla indywidualnej wrażliwości - brzmią przekonująco i mają charakter praktycznie użyteczny.

Na wyróżnienie zasługuje rozdział czwarty, zawierający autoetnograficzną analizę pracy nad scenariuszem *Matka ziemia*. Jest to fragment niezwykle wartościowy, pokazujący proces „od środka”, oparty na notatkach, wersjach treatmentów i draftów, eksplikacjach i korespondencji. Autorka z powodzeniem unika subiektywizmu pamiętnika, a zamiast tego wydobywa uniwersalne mechanizmy rządzące współpracą scenarzysty z reżyserką i producentką, wskazując, jak warunki finansowe i organizacyjne wpływają na decyzje artystyczne. W polskiej literaturze brakuje podobnych studiów przypadku, dlatego należy ten fragment uznać za szczególnie cenny.

Rozdział piąty zawiera klarowne i trafne podsumowanie. Najważniejszym jego osiągnięciem jest zaproponowana przez Autorkę typologia trzech trybów pracy scenarzystów: zawodowego, autorskiego i współpracy. Choć sama Autorka podkreśla, że nie jest to klasyfikacja naukowa, lecz narzędzie autorefleksji, propozycja ta ma realny potencjał do wykorzystania także w dalszych badaniach. Stanowi bowiem próbę nazwania praktyk zawodowych i twórczych w sposób porządkujący, a zarazem otwarty.

Całość rozprawy napisana jest jasnym, komunikatywnym językiem, z dbałością o precyzję pojęciową i poprawność terminologiczną. Aparat naukowy został opracowany starannie, przypisy i odwołania są celne, a literatura - szeroka i dobrze dobrana. Styl pracy łączy przystępność z akademicką rzetelnością, co czyni tekst atrakcyjnym zarówno dla badaczy, jak i dla praktyków branży filmowej.

Moje uwagi mają wyłącznie charakter porządkujący. Można byłoby rozważyć przedstawienie w formie tabelarycznej osi porównawczych między trzema trybami twórczymi, a także doprecyzowanie chronologii poszczególnych wersji scenariusza *Matka ziemia* w aneksie, co ułatwiłoby czytelnikowi śledzenie procesu pracy. W części historycznej warto byłoby nieco wyraźniej podkreślić różnice między segmentem filmowym a

serialowym w epoce platform streamingowych, co wzbogaciłoby porównanie. Nie są to jednak braki, lecz raczej sugestie, które mogą poszerzyć potencjał wykorzystania rozprawy.

Podsumowując, rozprawa „Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych? Komentarz teoretyczny do scenariusza filmu fabularnego *Matka ziemia*” jest samodzielnym, oryginalnym i wartościowym dziełem naukowym. Wprowadza do polskiej humanistyki i badań nad produkcją filmową nowe źródła, propozycje interpretacyjne i typologie, a także dokumentuje doświadczenie zawodowe środowiska scenarzystów, które dotąd pozostawało słabo rozpoznane. Rozprawa spełnia wszystkie wymagania stawiane pracom doktorskim i zasługuje na ocenę bardzo dobrą. Wnioskuje o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu oraz o nadanie jej stopnia doktora.

dr hab. Marcin Koszałka

profesor Uniwersytetu Śląskiego

profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

