

Poznań, 21 października 2025r.

dr hab. prof. UAM Wojciech Otto
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Moniki Dembinskiej, na którą składają się:
scenariusz filmu fabularnego pt. *Matka Ziemia*
oraz aneks teoretyczny pt.

Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?

Przedstawiona do oceny praca doktorska Pani mgr Moniki Dembinskiej, na którą składają się: scenariusz filmu fabularnego *Matka Ziemia* wraz z aneksem teoretycznym zatytułowanym *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?*, to synergiczne studium na temat scenariopisarstwa, zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym. Owa synergia nie funkcjonuje na zasadzie przyległości, lecz wzajemnego przenikania i twórczej korespondencji, na podstawie której kształtuje się obraz polskiej branży scenariopisarskiej, szerzej filmowej, oraz wizerunek zawodu scenarzysty, oświetlany z wielu komplementarnych perspektyw: historycznej, społeczno-ekonomicznej, artystycznej, technologicznej, psychologicznej, a nawet etycznej.

Blisko trzystustronicowy komentarz teoretyczny to niezwykle wnikliwa dysertacja o zróżnicowanym charakterze przekazu i ładunku emocji, poczynając od wywodu *stricte* historycznego, w którym w sposób diachroniczny Autorka ujmuje charakterystykę branży scenariopisarskiej z zachowaniem chronologii, przez metody pracy scenarzystów, a na modelach współpracy skończywszy. Niezwykle interesująco prezentuje się rozdział czwarty, zawierający autoetnograficzną analizę procesu pracy nad własnym scenariuszem filmu fabularnego. Swoiste domknięcie stanowi natomiast rozdział piąty, mający charakter podsumowania i syntezy.

W szczegółach rzecz przedstawia się następująco. Pierwsza część rozprawy dotyczy warunków pracy scenarzystów w ujęciu społeczno-ekonomicznym w trzech wyodrębnionych przez Autorkę okresach polskiej kinematografii: epoka PRL-u, naznaczona działalnością zespołów filmowych, trudne lata transformacji aż do powołania Polskiego Instytutu Sztuki

Filmowej w roku 2005, oraz ostatnie dwie dekady, charakteryzujące się – zdaniem Moniki Dembinskiej – znaczącym wzrostem produkcji filmowej i serialowej oraz profesjonalizacją zawodu scenarzysty (s. 11). Za wskaźnik zmienności Autorka przyjęła przede wszystkim warunki społeczno-ekonomiczne, determinujące funkcjonowanie scenarzystów w obiegu produkcyjnym i dystrybucyjnym.

W odniesieniu do epoki PRL-u posłużyła się głównie badaniami medioznawczymi Sylwii Szostak, której diagnoza tamtego czasu brzmiała nader pesymistycznie: cyt. *Profesję tę wciąż cechuje niska pozycja w hierarchii zawodów filmowych. Scenarzyści borykają się również z nieregularnymi płacami, izolacją od innych członków ekipy, niestabilnością zatrudnienia, a często także z brakiem kontroli nad dalszymi losami tekstów, nad którymi pracują miesiącami, czy nawet latami* (s. 3). W podobnym tonie wypowiadał się Marcin Adamczak, monografista zagadnienia polskiej produkcji filmowej, wartościujący zawód scenarzysty w okresie PRL jako „spauperyzowany” i „niedoceniany” (s. 29). W swoich dalszych analizach Monika Dembinska sięga do okresu ustrojowej transformacji, a Jej diagnoza tamtego czasu jest równie pesymistyczna. Tym razem jako źródło teoretyczne wskazuje badania Tadeusza Lubelskiego, który deprecjacji zawodu scenarzysty upatrywał w czynnikach od niego niezależnych, takich jak: niska liczba produkowanych filmów oraz popularność ekranizacji klasycznych dzieł literatury narodowej, a także zwrot w stronę kina gatunków oraz kina autorskiego, wynikający z „zagubienia” polskich filmowców w nowej rzeczywistości (s. 39). Symptomy poprawy pojawiły się dopiero wraz z powstaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, co zaowocowało stopniowym odchodzeniem od paradygmatu reżysera-autora piszącego własne scenariusze oraz profesjonalizacją zawodu scenarzysty. Autorka docenia pojawienie się dedykowanych programów operacyjnych Instytutu z uwzględnieniem *developmentu*, a wśród istotnych czynników zewnętrznych wymienia powstanie Gildii Scenarzystów Polskich, podwojenie sprzedaży biletów kinowych oraz coraz większą popularność platform streamingowych, co jednocześnie zwiększało popyt na owoce pracy filmowców, w tym scenarzystów, oraz sprzyjało profesjonalizacji tego zawodu.

Tę część dysertacji Autorka kończy jednak w nieco mniej optymistycznym tonie, wskazując na wiele wyzwań, z którymi przyjdzie jeszcze się zmierzyć, zarówno scenarzystom, jak i całej branży filmowej. Stwierdza *explicite*: *Mimo opisanych powyżej pozytywnych zmian, polscy scenarzyści wciąż mierzą się z wieloma trudnościami. (...) Zawód ten wciąż cechuje niska pozycja w hierarchii profesji filmowych. Scenarzyści borykają się z nieregularnymi płacami, izolacją od innych członków ekipy, brakiem stabilnego zatrudnienia,*

a często także kontroli nad dalszymi losami tekstów, nad którymi pracują miesiącami czy nawet latami. Ponadto na rynku wciąż nie obowiązują ujednolicone stawki ani minimalne wynagrodzenia. Cierpią na tym przede wszystkim początkujący scenarzyści, których pozycja negocjacyjna w rozmowach z producentami jest bardzo słaba. Choć po kilku latach przerwy wróciły Stypendia Scenariuszowe PISF, kwoty wsparcia udzielanego scenarzystom są wciąż niskie, a praca nad dokumentacją czy przygotowaniem pierwszych wersji tekstów, która często trwa wiele miesięcy, nie jest wynagradzana (s. 88). Na końcu wśród wyzwań, które czekają scenarzystów w nadchodzących latach, Autorka wymienia również niebezpieczeństwa wynikające z rozkwitu generatywnej sztucznej inteligencji i pochyła się nad sytuacją pracujących w zawodzie kobiet. W swoich badaniach o charakterze historycznym Monika Dembinska – co chciałbym szczególnie docenić – wykorzystała bardzo obszerny zestaw materiałów źródłowych, wśród których znalazły się: naukowe prace teoretyczne, wywiady z twórcami, recenzje, relacje festiwalowe, box-office'y, roczniki statystyczne, bazy wiedzy i różnorodne źródła internetowe. Dość powiedzieć, że ta część rozprawy zawiera aż 435 przypisów.

Mimo tak szerokich i pogłębionych badań, podczas lektury zabrakło mi chociaż wzmiankowej, z obowiązku, informacji na temat statusu scenarzysty filmowego w okresie dwudziestolecia międzywojennego, z pominięciem Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, o którym Autorka w jednym miejscu wspomina. Znaczący może wydać się fakt współpracy z branżą filmową ówczesnych uznanych i popularnych publicystów, pisarzy i poetów, chociażby Gabrieli Zapolskiej, Andrzeja Struga, Anatola Sterna, Jarosława Iwaszkiewicza i wielu innych. W innym miejscu natomiast, przy omawianiu okresu PRL-u, zabrakło mi informacji na temat tzw. buntu scenarzystów w latach 60., czyli, raczej nieudanych, epizodów reżyserskich scenarzystów tworzących spuściznę polskiej szkoły filmowej: Jerzego Stefana Stawińskiego i Aleksandra Ścibora-Rylskiego.

Przejdźmy teraz do rozdziału drugiego, zatytułowanego: *Jak pracują scenarzyści?* Zgromadzony w tej części pracy materiał został uszeregowany zgodnie z przebiegiem poszczególnych etapów pracy scenarzysty nad filmowym projektem, poczynając od pomysłu, a na premierze gotowego filmu skończywszy.

Niniejszy rozdział Autorka poświęciła praktykom twórczym pracujących współcześnie scenarzystów filmowych, a zebrany materiał opracowała na podstawie przeprowadzonych wywiadów ze scenarzystami. W swoich rozważaniach przyjęła perspektywę pracy indywidualnej scenarzysty, nie zapominając oczywiście o raczej kolektywnym trybie jego pracy. Takie ujęcie tematu wynikało z przekonania, że w rodzimych realiach scenarzysta

wielokrotnie tworzy w całkowitym odosobnieniu. Zdaniem Autorki, wynikać to może z co najmniej trzech faktów: 1) Większość pracy scenarzystów odbywa się na etapie preprodukcji, a więc przed rozpoczęciem realizacji zdjęć 2) Wielu scenarzystów współpracuje z reżyserami i producentami na zasadzie konsultacji 3) Wynikać to może z logiki produkcji filmowej w warunkach wolnorynkowego kapitalizmu, w ramach którego film staje się produktem, a scenariusz rozumieć możemy jako półprodukt konieczny do jego wytworzenia (s. 97-98). I nie sposób z tym się nie zgodzić, zwłaszcza że swoją tezę Autorka podpira wieloma egzemplifikacjami twórców i przykładami z opracowań teoretycznych, głównie monografii Marka Hendrykowskiego i Marcina Adamczaka. Z dużym uznaniem chciałbym wypowiedzieć się również na temat kompozycji tego rozdziału i sposobu prowadzenia narracji. Tę część pracy czyta się jak zajmującą opowieść o tym, jak powstaje scenariusz i z jakimi wyzwaniem i przeciwnościami musi mierzyć się scenarzysta na różnych etapach jego tworzenia (od pomysłu, przez kolejne *drafty*, po pracę w rozlicznych fazach produkcji i postprodukcji). W ostatniej jego odsłonie można wyczuć bardziej osobisty i zaangażowany ton, zwłaszcza w tych fragmentach, które zawierają refleksje scenarzystów na temat budowania motywacji do pracy, utrzymywania balansu między pracą a życiem codziennym, a także pokonywania problemów finansowych. Po przeczytaniu całości trudno oprzeć się wrażeniu, że momentami rozprawa przybierała charakter publicystycznego felietonu, co wynikało zapewne z przyjętej *a priori* formuły powtórnie opracowanych wywiadów i osobistego zaangażowania Autorki.

Ów ton będzie z większym nasileniem pobrzmiewał w rozdziale trzecim, który praktycznie w całości został poświęcony, i słusznie, współpracy scenarzysty z reżyserem, producentem i innym scenarzystą, podkreślając kolektywny charakter jego pracy. Monika Dembinska z całą pewnością uchwyciła w nim istotę sprawy, dokonała solidnej analizy w/w relacji i podparła swój wywód szeroką i przekonującą argumentacją i egzemplifikacją. Opisała ponadto znamienne dla poruszanego zagadnienia modele współpracy. Sugerowałbym jedynie, żeby ograniczyć ilość cytatów stanowiących fragmenty przeprowadzonych wywiadów i zastąpić je parafrazą, a także pokusić się o pointy stanowiące konstruktywne podsumowanie poszczególnych wątków. Zastosowany sposób narracji powoduje brak płynności i jasności toku opowiadania. W kwestiach merytorycznych – chętnie poczytałbym więcej w tym rozdziale na temat pracy kolektywnej scenarzystów w tworzeniu seriali, zwłaszcza w dobie streamingu, a także o rozpoznawalnych w rodzimej kinematografii duetach autorskich, np. Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza. Z pełną odpowiedzialnością mogę polecić książkę Mikołaja Jazdona i Krzysztofa Piesiewicza pt.

Kieślowski. Od „Bez końca” do końca. W lakonicznym podsumowaniu tego rozdziału ujrzałbym równie chętnie niewielką analizę warunków finansowych, społeczno-ekonomicznych, technologicznych i artystycznych, w jakich owa kolektywna praca w rodzimej branży filmowej się odbywa. Autorka zaspokoiła moją ciekawość w kwestii wielu przykładów scenariopisarskiej współpracy, do pełnej satysfakcji zabrakło jednak wniosków i konkluzji.

W pełni usatysfakcjonowany poczułem się natomiast po przeczytaniu rozdziałów: czwartego i piątego, których największą zaletą jest merytoryczna konkretność i zaangażowanie Autorki. Pierwszy z nich to – jak podaje Dembinska – autoetnograficzna analiza procesu pracy nad scenariuszem *Matka Ziemia* we współpracy z reżyserką Aleksandrą Maciejczyk oraz producentką i pomysłodawczynią Martą Gmosińską. Rozdział ten czyta się jak dobrą powieść, z barwnymi postaciami, zajmującą fabułą i nieoczekiwanymi zwrotami akcji. Stanowi on również niezwykle reprezentatywne, nośne i przejmujące świadectwo pracy scenarzysty filmowego, będące zarazem uzupełnieniem wcześniejszych rozważań Autorki w trzech pierwszych rozdziałach. Natomiast ostatnia część dysertacji to syntetyczne podsumowanie zarysowanego dyskursu, w którym odnajdujemy bezpośrednie odniesienie do tytułu pracy. Monika Dembinska wyznacza, nazywa i opisuje tryby twórcze, którymi posługują się polscy scenarzyści filmów fabularnych: autorski, współpracy i zawodowca.

W generalnym ujęciu koncepcja pracy zasadza się na trzech filarach źródłowych. Pierwszym z nich są swobodne wywiady z dwunastką polskich scenarzystów filmowych w różnym wieku, drugi to literatura przedmiotu, czyli opracowania i teksty naukowe traktujące o pracy scenarzystów filmowych, trzecim filarem jest autorska autoanaliza własnego procesu twórczego pracy nad scenariuszem pt. *Matka Ziemia*. Przyjęta metodologia łączy zatem w sobie elementy studium przypadku, analizy kontekstowej oraz badania jakościowego na wybranej grupie respondentów. Mając na uwadze specyfikę dysertacji, wydaje się, że zastosowana metodologia przyniosła zamierzone rezultaty. Autorka we wstępie zaznaczyła, że interesował Ją przede wszystkim społeczny aspekt twórczości scenariopisarskiej, czyli głównie źródła finansowania, status scenarzysty na rynku czy modele współpracy. Można więc bezsprzecznie stwierdzić, że cel został osiągnięty. Przedstawiony do oceny pisemny komentarz spełnia wszystkie wymogi formalne i koresponduje z osiągnięciem artystycznym, w tym przypadku scenariuszem filmu fabularnego.

Projekt scenariuszowy zatytułowany *Matka Ziemia* jest wynikiem pięcioletniej pracy, której poszczególne etapy ilustruje rozdział czwarty komentarza. Monika Dembinska wraz ze współpracowniczkami: reżyserką Aleksandrą Maciejczyk i producentką Martą Gmosińską,

rozpoczęły współpracę w roku 2018. Inspiracją do napisania scenariusza były wydarzenia, które miały miejsce w rodzinie producentki. W krótkim czasie powstała eksplikacja i pierwszy *draft* projektu podczas warsztatów *developmentowych* Central European Feature Project. U zarania pomysłu w projekt najbardziej zaangażowane były: scenarzystka i producentka, dzięki czemu, niejako samoistnie, wykształcił się pewien hybrydyczny model współpracy, następnie ciężar odpowiedzialności przeniósł się na scenarzystkę i reżyserkę (przy kolejnych wersjach *treatmentu*). Wyzwania, z jakimi mierzył się wówczas zespół, dotyczyły przede wszystkim perspektywy opowiadania (z punktu widzenia Miłki czy Kai), kreacji postaci Jona (ostatecznie w scenariuszu Sri Rany) i Erica oraz filozofii grupy mieszkającej w komunie. W kolejnym etapie za kluczowe autorki uznały cechy gatunkowe oraz budowanie relacji między głównymi postaciami. Dopracowania wymagały również kluczowe wątki fabularne. Gdy pojawił się pomysł złożenia do PISF-u wniosku o dofinansowanie *developmentu* projektu, prace nabrały intensywności i klarowności, a sytuacja ta stała się jednocześnie okazją do ponownego, pogłębionego namysłu nad ostatecznym kształtem scenariusza. W kwietniu 2021 roku projekt został poddany konsultacji scenariuszowej, czego efektem była kolejna jego wersja oraz powracający problem do rozwiązania – struktura i perspektywa opowiadania. Dzięki determinacji scenarzystki, zmotywowanej dodatkowo otrzymaniem dofinansowania na *development*, powstawały kolejne wersje i pomysły, np. nietrafiony pomysł wprowadzenia elementów nadprzyrodzonych, z którego szybko się wycofano. Sytuację dodatkowo skomplikowała rezygnacja ze współpracy z dotychczasową reżyserką oraz nowe zlecenia dla scenarzystki. Ostatnią próbą ratowania projektu było nawiązanie współpracy z inną reżyserką – Justyną Mytnik, ale jej koncepcja *Matki Ziemi* na tyle odbiegała od wersji pierwotnej, że sprawiało to wrażenie obcowania już z całkiem nowym scenariuszem. Ostatecznie wizja pracy niemal od zera nad nowym projektem skłoniła scenarzystkę do zaprzestania prac nad *Matką Ziemią*.

Opisany powyżej *casus* tworzenia niezrealizowanego projektu scenariuszowego – jak twierdzi Monika Dembinska – pozwolił jej dostrzec i zrozumieć popełnione błędy, wzbogacił ją o nowe doświadczenia i skłonił do refleksji na temat zarówno samego procesu twórczego, jak i budowania współpracy. Zawarcie tej historii w przedłożonym komentarzu wynika przede wszystkim z chęci zobrazowania autentycznej pracy scenarzysty i wiary w to, że wykonana praca miała sens i była wartościowa (s. 266). Rozdział czwarty dysertacji uważam za niezwykle cenny i reprezentatywny. Stanowi on istotne dopełnienie wcześniejszych rozważań i dzięki ładunkowi emocji oraz zaangażowaniu Autorki może z powodzeniem

służyć za przekonującą w swej autentyczności – jak to ujmował Christopher Vogler – podróż scenarzysty.

Chciałbym teraz przejść do kwestii szczegółowych, które spróbuję przedstawić w kilku sugestiach jako punkt wyjścia do dyskusji podczas obrony i będę niezmiernie ciekaw ich rozwinięcia przez Doktorantkę:

1. Przedstawione do oceny osiągnięcie artystyczne – scenariusz filmu fabularnego *Matka Ziemia*, uważam za bardzo sprawnie napisany tekst o walorach artystycznych, psychologicznych i społecznych. Wysoka wartość lektury wynika głównie z wprawnie nakreślonych kreacji postaci, zwłaszcza Miłki, z interesujących rozwiązań inscenizacyjnych i z poczucia humoru, któremu daleko do rubaszości. Z komentarza wynika, że największą trudność sprawiło Autorce przyjęcie właściwej perspektywy opowiadania. Ta kwestia nie została praktycznie nigdy do końca rozwiązana. Raz obserwujemy świat oczami Miłki, innym razem Kai. Podczas lektury największy dysonans odczułem w momencie wyjazdu Miłki z komuny. Przez ponad 50 stron, kiedy była ona w centrum uwagi i zdążyłem już praktycznie zidentyfikować się z jej postacią, nagle bezpowrotnie znika z kart scenariusza. Skoro Autorce zależało na zmianie perspektywy opowiadania, można było to osiągnąć poprzez przeniesienie punktu ciężkości na Kaję, ale z zachowaniem w historii postaci Miłki. Pozostawienie Miłki w komunie mogłoby budować potencjał fabularny i dramaturgiczny, a także tworzyć tzw. „wentyl bezpieczeństwa” w postaci scen humorystycznych. Zresztą w jednej z wersji scenariusza taka opcja była rozważana.
2. W odniesieniu do pisemnego komentarza chciałbym najpierw odnieść się do samego tytułu rozprawy, który brzmi: *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?* Jak widać, pojawiają się w nim kategorie odnoszące się do wyznaczonych przez Dembinską w rozdziale piątym „trybów twórczych scenarzystów”. Czy Autorka rozważała konstrukcję pracy opartą właśnie na tych kategoriach? Skoro pojawiają się w tytule pracy i stanowią kwintesencję rozważań, to może mogłyby posłużyć jako klucze do skomponowania np. rozdziału trzeciego, który *nomen omen* wypada w dysertacji najslabiej? Ponadto określony w tytule zakres tematyczny też warto by doprecyzować. W końcu Autorka pisze o sytuacji scenarzystów filmowych w Polsce, a nie w wymiarze ogólnym, bez dookreślenia terytorialnego.

3. Kwestie szczegółowe, na które chciałbym zwrócić uwagę, dotyczą również pewnych wątków i tematów wartych poszerzenia bądź uzupełnienia, by dysertacja osiągnęła status kompletnej. Nie wpływają one naturalnie na ogólną ocenę pracy, a stanowią raczej dodatkową inspirację i można je potraktować jako propozycje do rozważenia. W rozdziale pierwszym, co już wcześniej sygnalizowałem, warto, w moim przekonaniu, pochylić się nieco dłużej nad sytuacją polskich scenarzystów filmowych w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to zawód ten się kształtował, a w prasie branżowej toczyły się liczne i burzliwe polemiki na temat ich roli w procesie tworzenia filmu i odpowiedzialności za kształt artystyczny dzieła. W rozdziale drugim, opowiadającym o poszczególnych etapach pisania scenariusza, Autorka skrupulatnie analizuje takie zagadnienia, jak: pomysł i temat, a także inne istotne etapy powstawania scenariusza, a praktycznie w całości, jeśli nie liczyć jednego przypisu, pomija wątek dotyczący logline'u, o którym skądinąd wspomina w rozdziale czwartym, opisując swoją przygodę z projektem *Matka Ziemia*. Co zaważyło na takiej decyzji?

Na koniec chciałbym raz jeszcze upomnieć się o uzupełnienie wywodu o *casus* Kieślowskiego i Piesiewicza, reprezentujących przykład udanej współpracy między scenarzystą a reżyserem. A może znalazłoby się w rodzimej kinematografii jeszcze więcej takich niezwykłych twórczych koincydencji?

Podsumowując przedstawione wnioski, stwierdzam, że największą zaletą pracy Moniki Dembinskiej jest dualistyczne podejście do tematu, łączące wnikliwość badawczą i pragmatykę twórczą, wynikającą z przyjęcia perspektywy praktykującej scenarzystki filmowej. Autorka wykazuje się wysokimi kompetencjami naukowymi, co udowadnia w pogłębionych analizach sytuacji społeczno-ekonomicznej, a także dużą znajomością praktycznych aspektów scenariopisarstwa, co nadaje pracy unikalny charakter. Omawiana rozprawa doktorska, na którą składają się: scenariusz filmu fabularnego pt. *Matka Ziemia* oraz aneks teoretyczny zatytułowany *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?* w pełni zasługują na wniosek o dopuszczenie mgr Moniki Dembinskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego. Z pełnym przekonaniem taki wniosek niniejszym składam.

Wojciech Olko