

prof. UAM dr hab. Rafał Koschany  
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Recenzja pracy doktorskiej *Matka ziemia* (scenariusz filmowy) oraz pisemnego do niej komentarza pt. *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?* mgr Moniki Dembinskiej**

Przedłożona do oceny rozprawa pani mgr Moniki Dembinskiej stanowi kolejny krok na drodze do badania kultury produkcji filmowej w Polsce, a dokładniej: kultury funkcjonowania zawodu scenarzysty. Mam tu na myśli zarówno scenariusz do filmu *Matka Ziemia* – dzieło będące podstawą postępowania doktorskiego, jak i pisemny do niego komentarz pt. *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?* Lektura obu tych tekstów przynosi niekłamaną satysfakcję czytelniczą i poznawczą, a sam komentarz – któremu ze względu na filmoznawcze kompetencje poświęcę nieco więcej uwagi – już w tym kształcie jawi się jako tekst ważny i potrzebny.

Autorka w uwagach wstępnych zapowiada to, czego rzeczywiście w trakcie lektury będzie można czytelniczo doświadczyć: praca scenarzystki i doktorantki, która kończy swoją edukację w Szkole Doktorskiej dysertacją, to obszar krzyżujących się ścieżek. O jednym przecięciu właśnie wspomniałem: ścieżki zawodowej i naukowej, ale jeszcze ciekawsze wydaje się skrzyżowanie innego rodzaju: pisania scenariuszy i namysłu nad procesem pisania. W tym przypadku mniej chodzi o sam akt twórczy, chociaż to oczywiście też, bardziej – o cały szereg skomplikowanych uwarunkowań owego procesu, czynniki ludzkie, ekonomiczne, egzystencjalne i wiele innych. Autorka pyta, „jak pracują” [s. 6] polscy scenarzyści filmowi, jaka jest „kultura pracy w polskiej branży filmowej”, ale po tej zdystansowanej i zniuansowanej refleksji ostatecznie dochodzi – w autoetnograficznym geście spojrzenia na własne doświadczenia – do samej siebie: „jak pracuje” Monika Dembinska?

\*\*\*

Pierwsza uwaga dotyczy kwestii raczej oczywistej, ale jednak powinna być ona wypowiedziana, ponieważ dotyczy istotnego doprecyzowania pomiędzy tytułem a rzeczywistym tematem, realizowanym w kolejnych rozdziałach: czy jednak nie warto by dodać, że chodzi o pracę scenarzystów filmów fabularnych w Polsce?

Kilkukrotnie przewija się w rozprawie sformułowanie nazywające obszar przez Autorkę badany: „kultura pracy w polskiej branży filmowej” [s. 6]. Rzecz jasna, tutaj jest on zawężony do zawodu scenarzysty/scenarzystki – jego statusu (historycznie i dzisiaj), jego uwarunkowań instytucjonalnych i indywidualnych, wreszcie charakteru współpracy, którą profesjonalny scenarzysta musi bądź chce podejmować. Jedną z teoretycznych konceptualizacji, która w komentarzu pomaga uchwycić ową złożoność procesów ekonomicznych i egzystencjalnych, jest teoria produkcji kulturowej Pierre’a Bourdieu. Uważam ten kierunek rozważań za trafny, także wnioski, do których dochodzi Autorka, są bardzo inspirujące i – przede wszystkim – wiarygodne. Procesy, które wspomniany badacz opisał m.in. w *Regulach sztuki*, a nawet już ich konkretne zawężenia na przykład do specyfiki „pola literackiego” (od czasów Flauberta do dziś) jak najbardziej są czy mogą być aktualnymi punktami odniesienia, także do zawodu scenarzystów filmowych w Polsce (od czasów zespołów filmowych do dziś). I właśnie ze względu na ową wiarygodność wypada może żałować, że – po pierwsze – zaciągnięcie długu u Bourdieu zachodzi tu niejako z drugiej ręki (*via* propozycja Marcina Adamczaka), a nie z lektury własnej Autorki (w tym kontekście polecałbym drugą lekturę, co prawda dotyczącą pola *stricto* literackiego, ale mówimy przecież o ujęciach modelowych, strategiach, trybach itp., które mogą być pomocne w procesie aplikacji na potrzeby własne: Dominik Antonik, *Sława literacka albo nowe reguły sztuki. Studia z socjologii i ekonomii literatury*, 2024). Po drugie, i co ważniejsze, taka osobista lektura z pewnością wzmocniłaby siłę relacji (konkretnej) teorii i (osobistej, ale i systemowo rozpatrywanej) praktyki. Młoda scenarzystka, która zawodowo oraz twórczo przeszła już wiele i która do pisania rozprawy dobrze przygotowała się merytorycznie (literatura przedmiotu) oraz dzięki licznym wywiadam z młodszymi i starszymi kolegami, mogłaby aplikowaną teorię sprawdzić, to znaczy z całym przekonaniem powiedzieć jej: sprawdzam.



Bardzo miło w recenzji komentarza do rozprawy doktorskiej pisać, że zarówno strukturalnie, jak i narracyjnie rzecz prezentuje się wyjątkowo korzystnie (i w ramach komplementu dodatkowo zapewniam, że nie trzeba się tu powoływać na Arystotelesa [por. s. 10]). Być może jest rzeczywiście tak, że scenarzyst(k)a na te aspekty pisania i myślenia zwraca szczególną uwagę, w każdym razie tekst czyta się bardzo dobrze (mimo natłoku przypisów, o czym w innym miejscu), a dzięki płynnym przejściom między poszczególnymi fragmentami czytelnik jest niemal prowadzony za rękę. Ważniejsze jednak, że tego rodzaju konstrukcja i narracja (właśnie te dwa poziomy naraz) to przede wszystkim wyraz autorskiej świadomości tego, co się pisze i jak się to robi.

A zatem na ową strukturę składa się pięć rozdziałów, niesymetrycznych czy nierównomiernych, ale z kolei z odpowiednim podziałem na mniejsze części w rozdziałach o większej objętości. W poniższym fragmencie nie chciałbym dokonywać rekapitulacji wiedzy, którą Doktorantka wyłożyła, ale od razu przejść do próby sprobematyzowania wybranych wątków i wskazania – na zasadzie ewentualnych braków czy niedociągnięć.

I tak w rozdziale I – „Wpływ warunków społeczno-ekonomicznych na pracę scenarzystów” – Doktorantka w drobiazgowy sposób rekonstruuje historyczne uwarunkowania funkcjonowania zawodu scenarzysty, z wyraźnym akcentem na dekady ostatnie (owa „drobiazgowość”, rzecz jasna, mniej dotyczy „czasów zespołów filmowych”, jak zostało to sformułowane w inicjalnym podrozdziale, i „trudnych lat transformacji 1989-2005”, zgodnie z tytułem podrozdziału kolejnego). „Dwie dekady istnienia PISF oraz ekspansja platform *streamingowych*” (w podtytule ostatniego podrozdziału) to już epoka współczesna, która Monikę Dembińską interesuje w sposób szczegółowy, także jako czasoprzestrzeń własnej edukacji i aktywności zawodowej. Omówione tu zostały wszelkiego rodzaju uwarunkowania instytucjonalne, czyli – mówiąc bardziej potocznie niż Bourdieu – reguły gry, w ramach których funkcjonują dziś zawodowi scenarzyści filmów fabularnych. A także istotne konteksty i didaskalia tych reguł: bolączki związane z zawodem dawne i nowe (np. hierarchiczność w środowisku filmowym, życie „od projektu do projektu”, ekonomiczne niedoszacowanie pracy scenarzystów, „najemniczy charakter zawodu”), era platform streamingowych i w związku z tym zyski i straty związane z pracą w produkcji serialowej, wreszcie zmiany technologiczne (od maszyny do pisanie – przez komputery osobiste i „zwykłe” edytory tekstu typu Word – do specjalnych programów przeznaczonych do pisanie / edytowania / formatowania scenariuszy). Zarówno w tym, jak i następnych rozdziałach Autorka prezentuje imponujący aparat naukowy, na który składają się przede wszystkim wywiady oraz oczywiście umiejętne i rzetelne

posługiwanie się nimi, ich funkcjonalizacja w akademickim wywodzie. Niemal każde zdanie, każda opinia poparte są przypisem, odniesieniem do odpowiedniego źródła w postaci literatury fachowej, wywiadów już publikowanych, jak i tych, które na potrzeby rozprawy przeprowadziła sama Autorka. Czyni to lekturę nieco trudniejszą, ale tym bardziej potwierdzającą zaufanie do merytorycznego przygotowania jej Autorki i sprawnego posługiwania się narzędziownią dyskursu naukowego.

W rozdziale II – „Jak pracują scenarzyści?” – interesują Doktorantkę wszelkie „praktyki twórcze” [s. 97], „jakie stosują scenarzyści w swojej pracy” [s. 99]. Znów, na podstawie literatury przedmiotu (czasem polemicznie względem rozpoznań teoretyków, formułując przy okazji uwagi na metapoziomie, związane z procesem analityczno-interpretacyjnym filmoznawców i filmowców) oraz wywiadów z praktykami Monika Dembinska przeprowadza czytelnika przez – na przykład – niuanse różnic pomiędzy „tematem” a „pomysłem”. Szczególnie interesujące – i może zasługujące na osobne opracowania – wydały mi się uwagi mówiące o „zatopieniu” scenarzysty w tworzony świat, którą to sytuację można by pewnie porównać do niektórych metod aktorskich, ale także czysto pisarskich / literackich [por. s. 116]. Z kolei dla kogoś spoza branży filmowej i środowiska scenarzystów wszelkie spostrzeżenia dotyczące czysto egzystencjalnego czy psychologicznego kontekstu pisania scenariusza, i w ogóle uprawiania zawodu, wydają się wyjątkowo ciekawe, a jednocześnie jakże zrozumiałe (na przykład wysiłek i czas wkładane w dokumentację, co ostatecznie prowadzi do – albo jest jej bezpośrednią przyczyną – prokrastynacji [por. s. 118]).

W rozdziale III, zatytułowanym w sposób przemycający pewną tezę („Scenarzysta jako członek twórczego kolektywu. O (dobrej) współpracy”), zaprezentowana została wiedza na temat, właśnie, dobrej współpracy, wynikająca z doświadczenia swojego oraz innych, a także pewien model, który dałoby się wyprowadzić z nagromadzonego materiału (warianty współpracy). Szczególnie trudne (o czym przekonamy się z lektury rozdziału autoetnograficznego) okazały się kwestie współautorstwa. Natomiast w tym miejscu muszę wspomnieć, że za wartość dodaną zarówno tego rozdziału, jak i całego tekstu Moniki Dembinskiej uznać trzeba nagromadzenie, opisanie i funkcjonalne wykorzystanie wszystkich „przypadków” – w ten sposób powstała jedna z wersji najnowszej historii polskiego kina, pisana nie tylko z perspektywy „kultury produkcji” czy – by kontekst doprecyzować – kultury funkcjonowania zawodu scenarzysty.

Rozdział IV to wspomniana już wcześniej część autoetnograficzna, będąca zapisem pracy nad scenariuszem do filmu fabularnego *Matka Ziemia* – oraz zapisem kolejnych etapów



współpracy nad tekstem i wokół wstępnie planowanej produkcji filmu. Jak pisze kolejny raz Autorka, „tematem mojej dysertacji nie jest analiza czy tym bardziej ocena samego dzieła, lecz eksploracja procesu twórczego” [s. 246]. Tym razem eksploracja dotyczy własnej drogi twórczej – ale nie tylko. Właśnie w owym „ale nie tylko” kryje się kilka szczególnie ciekawych zaskoczeń oraz przełomów. Po pierwsze, tak jak w przypadku wcześniejszej narracji Autorka, odnosząc się do treści uzyskanych z wywiadów ze scenarzystami, konsekwentnie unikała „przypadków” trudnych, konfliktowych, naznaczonych personalnymi relacjami, tak w historii własnej jest bezlitosna w odkrywaniu szczegółów – czasem (z różnych powodów) trudnej – współpracy [por. s. 261]. Nie ma tu warstwy resentymu czy ekshibicjonizmu, lecz raczej uczciwe, zdystansowane spojrzenie na fragment opisywanego „pola”. Po drugie, nawet uprzednio zdobyta wiedza, to znaczy lektura partii wcześniejszych, nie w pełni przygotowuje czytelnika na ten *suspens*: powstały scenariusz (jego wersja przedłożona jako dzieło będące podstawą postępowania doktorskiego) nie znalazł swego finału w postaci filmu (można by powołać się na przytaczane przez Autorkę fakty: historia jakich wiele...), ale stał się podstawą doktoratu (rzecz jasna, wraz z teoretycznym komentarzem dotyczącym procesu pisania scenariusza w ogóle). Wreszcie po trzecie, prawdziwą niespodziankę przynosi lektura samego scenariusza (jeśli zaplanowana była po zapoznaniu się z komentarzem), którego treść przedstawia się ostatecznie jeszcze inaczej, niż zostało to wyłuszczone w omawianym fragmencie.

W rozdziale tym, rzeczywiście czasem boleśnie autoetnograficznym (i w znacznym stopniu również autobiograficznym), jak na dłoni widać, że dwa poziomy refleksji nad scenariuszem, czyli – w skrócie – „poetyka scenariusza” i „proces twórczy” (ze wszystkimi uwarunkowaniami produkcyjnymi) niemożliwe są, tak w teorii, jak i w praktyce, do odseparowania. Kolejne etapy współpracy inicjują właściwie niekończące się dyskusje nad następnymi wersjami samego tekstu, jego struktury i elementów, które się na nią składają. Tym bardziej do zmian nad kształtem dzieła przyczyniają się inne radykalne zmiany, na przykład w charakterze i konfiguracji współpracy.

W „Podsumowaniu”, sygnowanym jako rozdział V, Doktorantka – inspirując się propozycją Marcina Adamczaka (jego „strategie twórcze” sformułowane w książce *Globalne Hollywood*) i tym samym Pierre’a Bourdieu – proponuje wskazanie trzech „trybów twórczych scenarzystów”: zawodowego, autorskiego oraz opartego na współpracy. Co prawda nie do końca przekonujące jest odróżnienie „trybów” od „strategii”, ale nie zmienia to końcowej opinii na temat sformułowanej w ten sposób propozycji – jako przepracowanej, przemyślanej i

rzetelnie „dowodzonej”. Autorka zapisuje także w ostatnim zdaniu wyraz nadziei, że opisane tryby staną się dla czytelników-scenarzystów „narzędziem do refleksji nad własną pracą” [s. 274], który to postulat oczywiście wspieram, ale jednocześnie podkreślam, że pełnowymiarowe tego typu narzędzie z pewnością daje już lektura całej rozprawy – z bogactwem „przypadków”, niuansów i odcieni podlegającego trudnej wiwisekcji zawodu, a także z ogromnym zapleczem merytorycznym, do którego w czasie pisania komentarza Autorka musiała uzyskać dostęp.

Niezależnie od odtworzonej powyżej struktury pracy, Monika Dembinska w ramach założeń wstępnych wskazuje wyraźnie trzy filary, na których opiera się cały komentarz: wywiady, literaturę przedmiotu oraz scenariusz *Matki Ziemi*, będący równocześnie podstawą do refleksji autoetnograficznej. O ile nie mam zastrzeżeń do tak przygotowanego podglebia metodologicznego, o tyle nad samymi szczegółami filaru drugiego chciałbym się osobno pochylić. Pierwsza uwaga dotyczy specyficznych braków w bibliografii: nie wszystkie publikacje, na które Autorka powołuje się w tekście, znajdują się w końcowym spisie – a powinny. To kwestia porządku i pewnych akademickich standardów, ale także „ułatwienie życia” czytelnikom, którzy chcieliby sprawdzić, co Autorka przeczytała, co jest „w środku tekstu”, a czego brakuje – by dokonać chociażby takiej analizy jak poniżej. I tak w samym tekście pojawiają się następujące pozycje, których nie znajdziemy w bibliografii: *Jak napisać scenariusz filmowy* Robina U. Russina i Williama Missouri Downsa; *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy* Christopher Voglera, *Notatki scenarzysty* Jerzego Stefana Stawińskiego, wreszcie *Uratuj kotka! Ostatnia książka o pisaniu, jaką przeczytasz* Blake’a Snydera (przeł. K. Mojowska, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2023), której to książki przytaczam cały adres, bowiem w dysertacji można przeczytać, że dopiero czeka ona na polskie tłumaczenie.

Zdaję sobie sprawę, że nie wszystkie podręczniki czy w ogóle publikacje poświęcone scenariuszowi (zwłaszcza te dotyczące formy, poetyki, „sztuki pisania”) interesują Autorkę w równym stopniu (choć kilku z nich się bliżej przyglądam), dlatego niektóre z poniżej wynotowanych braków (tak w tekście, jak i w bibliografii) traktuję jako świadomy wybór. W ramach całego czasu dość ograniczonego w tym zakresie polskiego kontekstu publikacyjnego wskazałbym na pozycje, w tym właściwie klasyczne, które mogłyby pulę uzupełnić, a może i zainspirować do dalszych eksploracji: Pierre Paolo Pasolini, *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”* (tłum. J. Kossak, w: J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976); Maria Zeic-Piskorska, *Poetyka scenariusza filmowego* (Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Toruń 1991); Linda Seger, *Scenariusz dla*



zaawansowanych. *Jak osiągnąć poziom oscarowy* (przeł. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2013); W. Otto, *Paradygmat i suspens. O dramaturgii scenariusza filmowego*, „Images” 2015, vol. XVI, no. 25); Ari Hiltunen, *Arystoteles w Hollywood* (tłum. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2018).

Natomiast za konieczne uznałbym uzupełnienia literatury przedmiotu o następujące pozycje: Sebastian Buttny, *Przemiana bohatera. Procesowe narzędzia dla scenarzystów i reżyserów* (2023) – na podstawie obronionego w Łodzi doktoratu; Arkadiusz Wojnarowski, *Współczesny scenariusz filmowy. Odmiany, formaty, programy* (2023) – tu Doktorantka korzysta z wcześniejszej publikacji Autora, będącej *de facto* inną wersją tej samej rozprawy doktorskiej, obronionej w Łodzi w 2018 roku; wreszcie Kamil Przełęcki, *Kompendium produkcji filmu fabularnego*, t. 1: *Produkcja: zagadnienia organizacyjne* (2025) – tu przypuszczam, że finalizacja pisania pracy i wszczęcie postępowania mogły się zbiec z momentem, kiedy wymieniona książka wchodziła do obiegu czytelniczego.

Na koniec tego wątku jeszcze drobiazg: książka Bolesława W. Lewickiego *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej* na s. 8 w przyp. 22 datowana jest na rok 1934, ale już na s. 23 poprawnie na rok 1970 – to zapewne pomyłka, którą trzeba sprostować.

Z recenzenckiego obowiązku w odniesieniu do tekstu komentarza dołączam kilka uwag natury redakcyjnej:

- przydałoby się ujednolicenie formy zapisu anglojęzycznej (nawet jeśli w jakimś stopniu spolszczonej) terminologii branżowej – np. na jednej stronie 4. „draft” raz jest kursywą, raz czcionką prostą;
- drobne uchybienia w notacji przypisów (np. powtórzenie zapisu na s. 18, 39);
- czasem zbyt potoczne/publicystyczne słowa czy wyrażenia (np. „lamenty” – s. 30);
- kilka innych błędów językowych (np. „ciężko” zam. „trudno” – s. 59; niewłaściwe użycie słowa „dedykowane” – s. 66, 136, 137; powtórzenie „zwrócił uwagę... zwracając uwagę” – s. 91).

\*\*\*

Jeśli chodzi o sam scenariusz, Doktorantka bardzo szczegółowo przybliży wszystkie niuanse związane z procesem pracy nad nim, w tym znaczenia poszczególnych scen itp. – mimo że nie jest to, jak podkreśla, celem głównym wywodu. Natomiast w odniesieniu do owych

znaczeń dodać jednak warto, że dzieło zawiera elementy ważne, ale nie poruszone w komentarzu, jak dynamika grupy, w tym dobrze nakreślone postaci drugoplanowe, nieodparte skojarzenia z sektą i mechanizmami, dzięki którym ona funkcjonuje (w pewnym sensie powtarzalnymi i dobrze przez współautorki rozpoznanymi), wreszcie krytyczne, uważne spojrzenie na współcześnie często komentowane zjawiska natury psychospołecznej (kłopoty osobiste czy psychiczne bohaterów i próba znalezienia drogi w grupie podobnych do siebie osób, unikanie przemocy czy ucieczka od niej, a jednocześnie podtrzymywanie środowiska, które jej rozwojowi – w o wiele bardziej zawoalowany sposób – sprzyja, etc.).

Lektura całego tekstu jest satysfakcjonująca i – jak już wspomniałem – mimo wszystko zaskakująca. W sytuacji oceny i uprzedniej lektury komentarza (odwrotna kolejność zmieniłaby nieco perspektywę) przeczytałem tekst z niekłamaną przyjemnością i filmowymi wizualizacjami. Czytelnik w ten sposób przygotowany do lektury zwraca uwagę na być może niepozorne szczegóły (jak płacz niemowlęcia w samolocie – w odniesieniu do późniejszych wydarzeń). Nie do końca, a przynajmniej nie zawsze jasne jest, kto z bohaterów w danym momencie mówi jakim językiem, ale rozumiem, że doprecyzowanie podobnych kwestii mogłoby nastąpić na innym etapie rozwoju projektu. Z uchybień językowych znalazłem tylko jedno: niepoprawny zapis „na codzień” [s. 67].

\*\*\*

W ostatecznej konkluzji chciałbym podkreślić, że przedłożone do recenzji praca doktorskiej *Matka ziemia* (scenariusz filmowy) oraz pisemny do niej komentarz pt. *Autorzy, zawodowcy, współtwórcy. Jak pracują scenarzyści filmów fabularnych?* to komplementarna całość, którą oceniam jak najbardziej pozytywnie. Już sam komentarz stanowi istotny wkład w stan wiedzy o procesie pisania scenariusza, a przede wszystkim o krzyżujących się kontekstach owego procesu. Uznaję, że przedłożone do recenzji teksty spełniają kryteria stawiane pracom doktorskim, i tym samym wnoszę o dopuszczenie pani mgr Moniki Dembinskiej do dalszych etapów postępowania.

*Rozpr. Kłodzki*