

Dr hab. Monika Talarczyk-Gubała
Wydział Organizacji Sztuki Filmowej
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna im. L.Schillera

Łódź, 25 lipca 2018 r.

Uniwersytet Wrocławski Dziekanat Wydziału Filologicznego (6)		
Wpłynęło do WF	- 6 -08- 2018	ZałącznikId
Wpl. do jedn. org.	Data	Symbol
Znak sprawy		

Recenzja rozprawy doktorskiej pana mgra Arkadiusza Wojnarowskiego

Współczesny scenariusz filmowy. Odmiany, formaty, programy

Mimo wspaniałej tradycji scenariopisarskiej polskiego filmu oraz przyliterackiego statusu polskiego filmoznawstwa scenariusz nie jest uprzywilejowanym tematem badań filmoznawczych. Przeciwnie, literatura przedmiotu pozostaje... szczątkowa. Zarówno naukowa, jak i popularnonaukowa nie zaspakajają oczekiwań czytelnika: teoria ludzi możliwością praktycznego zastosowania, a opowieściom i poradom praktyków brakuje konceptualizacji. Młode pokolenie badaczy niechętnie podejmuje temat obciążony takimi deficytami. Z kolei naprzeciw potrzebom osób aspirujących do zawodu wychodzą festiwale i warsztaty scenariuszowe oraz wydawcy wprowadzający na rynek polskie przekłady anglojęzycznych przewodników. Polski Instytut Sztuki Filmowej przyznaje stypendia scenariuszowe oraz dofinansowuje rozwój projektu. PISF został przywołany już na wstępie recenzji jako kluczowa instytucja polskiego kina, bo stanowi zarazem powracający punkt odniesienia w rozprawie doktorskiej mgra Arkadiusza Wojnarowskiego. Autor mierzy się z nierównomiernie rozwijanym, a w niektórych wymiarach zupełnie zaniedbanym polem refleksji teoretycznej i praktyki piśmiennictwa filmowego.

Przyznam, że projekt rozprawy pana Wojnarowskiego jest mi znany już od 2015 roku, kiedy to w znacznie skromniejszym wymiarze został przedstawiony do opiniowania w konkursie o stypendium doktoranckie PISF dla autorów podejmujących temat z dziedziny polskiego filmu. Wówczas jawił się raczej jako projekt ekspertyzy, o charakterze utylitarnym, który miał przede wszystkim podnieść produkcyjny potencjał scenariuszy filmowych dzięki rekomendowaniu

przejrzystego formatu aniżeli projekt doktorski, który wniósłby wkład naukowy do wiedzy o filmie. Okazało się, że tak jak nie powinno się realizować pierwszej wersji scenariusza, tak i projekt rozprawy doktorskiej warto poddać konsultacjom, przyjąć konstruktywną krytykę i rozwinąć pomysł tak, by w efekcie przyjął imponujący kształt i rzucił wyzwanie przepaści, jaka zwykle dzieli teorię i praktykę. Nasuwa mi się też porównanie do drogi, którą Autor przebył w środowisku filmowym, którą pozwolę sobie streścić literacko – od urwisa do eksperta (czyli Wacka w serialu *Urwisy w Dolinie Młynów* do eksperta w dziedzinie produkcji filmowej i formatowania scenariusza).

Mgr Arkadiusz Wojnarowski – ekspert ODRA FILM, wykładowca filmoznawstwa, produkcji filmowej i scenopisarstwa, producent filmowy i absolwent podyplomowych studiów producenckich w Szkole Filmowej w Łodzi należy do nielicznych absolwentów Wydziału Organizacji Sztuki Filmowej PWSFTviT, których prace dyplomowe ukazały się drukiem. W 2009 roku Wydawnictwo PWSFTviT opublikowało opracowane przez niego *Prawne i finansowe podstawy koprodukcji europejskiej*. Pierwsza książka, choć małych rozmiarów (s.123) oraz liczne artykuły w prasie specjalistycznej dowiodły, że Autor ma ambicje badawcze i sprecyzowane zainteresowania, które ujęłabym szeroko jako dobre praktyki w produkcji filmowej. Obrona w dysertacji dziedzina scenariopisarstwa odsłoniła w jego ujęciu lukę, której nie dostrzegłaby osoba poruszająca się tylko w jednym z obszarów jego aktywności. Potrzeba do tego orientacji we wszystkich etapach produkcji, doświadczenia producenckiego, eksperckiego, dydaktycznego i zainteresowań naukowych. Jeśli zaś mielibyśmy szukać dla dysertacji odpowiadającej jej dziedziny badań, to byłoby to pogranicze scenariopisarstwa i badań produkcyjnych (*production studies*).

Badania produkcyjne, jak wyjaśnia Marcin Adamczak w książce *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne funkcjonowanie filmu* (2014), poszerzają perspektywę klasycznych badań filmoznawczych o produkcyjny aspekt dzieła i praktykę pracy w produkcji, przesuważają uwagę z interpretacji gotowych filmów ku procesowi preprodukcyjnemu. Badania te kładą nacisk na rekonstrukcję sposobów myślenia i świat wartości poszczególnych pracowników

przemysłu filmowego, którzy sami przecież także teoretyzują na swój temat, i konfrontują je z ujęciami teoretycznymi. Celem badań produkcyjnych jest zdiagnozowanie i konceptualizacja realiów produkcji kulturowej, a w efekcie, jako korzyść użyteczną, wypracowanie dobrych praktyk w dziedzinie pracy, zarządzania i produkcji filmu. Podkreśla się w nich kluczowe dwustronne relacje sfery ekonomii i kultury, a teoria jest budowana „oddolnie”, z materiału zebranego w realiach przemysłu i dopiero na jego podstawie formuje się ujęcia teoretyczne. W odróżnieniu od ekonomiki produkcji filmowej i historii gospodarczej kinematografii współczesne badania produkcyjne uwzględniają wymiar kulturowy. Stosuje się w nich cztery główne metody badawcze: analizę tekstów i dokumentów, wywiady z pracownikami przemysłu, obserwację uczestniczącą na planie filmowym i telewizyjnym, preprodukcji i postprodukcji oraz analizę ekonomiczną i instytucjonalną.

Pan Wojnarowski obrał przedmiot badań inicjujący proces produkcji filmowej, czyli scenariusz i badał go nie w granicach umysłu i talentu jednego autora, ale w sieci zależności instytucjonalnych, w świetle scenariopisarskiej tradycji, współczesnych konwencji i wyboru form scenariuszowych, wzorców narracyjnych i formatów edycji, aspektów prawnych i możliwości rejestracji, scenariopisarskich specjalności zawodowych, wreszcie technologii wsparcia pracy pisarskiej. Przekierował wektor zainteresowania wiedzy o scenariopisarstwie z twórczego aspektu scenariusza, który jest głównym przedmiotem licznych podręczników i opowieści branżowych, na pracę u podstaw, na formalny aspekt scenariusza, którego nie można lekceważyć, bo jak przekonująco dowodzi, od przejrzystości, uporządkowania i przyjęcia jednolitych zasad formatowania scenariusza – podstawowego dokumentu pracy w przemyśle filmowym - zależy poziom komunikacji w grupie produkcyjnej oraz efektywne planowanie, szacowanie kosztów produkcji, finansowanie, tworzenie na innych odcinkach pracy filmowców. Innymi słowy, od poziomu opracowania scenariusza zależy, z jakiego poziomu jakości pracy rozpoczną swoją pracę inni. Z owym postulatem ujednolicenia formatu na rzecz sprawnej komunikacji między uczestnikami procesu produkcji, z zachowaniem szacunku dla oryginalności i inwencji

scenarzysty, ale także przedstawiciele innych profesji, pan Wojnarowski staje się mediatorem na rzecz zmiany społecznej, czyli umowy, która zobowiąże wszystkich do stosowania dobrych praktyk filmowych. Jak przekonuje: „Poprawny format nie zbuduje nam historii, ale może pomóc ją zrealizować w postaci filmu” (s.123).

We wstępie postawił szereg pytań: od najbardziej podstawowych, powracających w badaniach scenariopisarskich (czym jest scenariusz? jakie posiada formy?) po szczegółowe, w które wpisał założenia badawcze i hipotezy: czy zastosowanie międzynarodowego formatu scenariusza wpływa na pozyskanie producenta i finansowanie oraz czy sukcesy festiwalowe polskich filmów mają swoje źródło w standaryzacji tego inicjującego cały proces dokumentu? Czy rzecz przedstawia się odmiennie w zależności o rodzaju filmowego? Ponadto zupełnie praktyczne kwestie: który edytor wart jest rekomendacji i jak zastrzec prawa autorskie do scenariusza. Zabrakło w tej serii pytań tych, które wpisują się w tradycyjne naukowe ujęcie zagadnienia, ale Autor z powodzeniem stawia je i rozwija w toku wywodu, a zatem: odwieczny dylemat – czy scenariusz należy do literatury piękniej? Czy terminologia scenariopisarska ewoluowała i czy można dokonać bardziej szczegółowej i bliższej praktyce typologii niż obowiązujący słownikowy wybór terminów? Jaki się stan literatury przedmiotu? Jakie tradycje scenariopisarskie w historii filmu polskiego i światowego uznajemy za punkty zwrotne w myśleniu o scenariuszu? Jakie są źródła scenariopisarskiej wiedzy, poziom autorefleksyjności współczesnych scenarzystów i jakimi wartościami się kierują? Czy model autora filmowego, scenarzysty i reżysera, nadal dominuje w kinie artystycznym? Obszerna, licząca blisko 500 stron, przejrzyste skomponowana i zdyscyplinowana w logice wywodu praca, odpowiada także na te pytania.

Autor podjął temat ze świadomością, że w literaturze przedmiotu znajdzie raczej skromne oparcie, a ilościowo znacznie przeważą półka z literaturą popularnonaukową. Stan badań literatury przedmiotu połączył z badaniem źródeł scenariopisarskiej wiedzy scenarzystów. Próba badawcza liczyła 34 scenarzystów 23 producentów i 31 reżyserów, absolwentów różnych szkół i wydziałów

filmowych, z przewagą absolwentów Szkoły Filmowej w Łodzi. Punktem wyjścia, jak trafnie wybrał, jest książka Bolesława Lewickiego, pioniera filmoznawstwa, *Scenariusz. Literacki program struktury filmu* z 1970 roku. Autor uważa, że w małym stopniu może być przydatna współczesnym scenarzystom, ale nie należy zapominać, że stanowi pierwsze naukowe opracowanie tematu. Wielokrotnie wznawiana publikacja Macieja Karpińskiego, *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*, jak wynika z badań przeprowadzonych przez Autora, była pomocą jedynie dla 18% scenarzystów. Korzystali głównie z przekładów książek anglojęzycznych, których fragmenty, co ciekawe, przygotował już na przełomie lat 70 i 80 Bolesław Michałek, w formie skryptu dla studentów Szkoły Filmowej w Łodzi. Warto dodać, że Michałek łączył funkcję kierownika literackiego zespołów filmowych KADR i X z praktyką scenariopisarstwa (*Śmierć prezydenta* 1977, *Sprawa Gorgonowej* 1977, *Miłość w Niemczech* 1983, *Łabędzi śpiew* 1988). Przekłady amerykańskich podręczników w większym stopniu niż polskie są sprofilowane pod kątem praktycznych porad niż opowieści branżowych. Niemniej pośród opowieści branżowych na wyróżnienie zasługują *Notatki scenarzysty* klasyka polskiego scenariopisarstwa, Jerzego Stefana Stawińskiego, o których Autor wspomina w dalszej części pracy. Anglojęzyczna literatura w przekładzie buduje pierwszą piątkę najpopularniejszych podręczników scenariopisarских. Nie ma zatem przeszkód, by polscy scenarzyści przyjęli amerykański format scenariusza jako wzorcowy.

W zarysie historycznofilmowym Autor wyróżnia, obok (co oczywiste) braci Lumière i George'a Meliesa oraz polskich pionierów, postać Thomasa H. Ince'a, producenta, scenarzysty i reżysera, „ojca westernów”, który wprowadził w życie wymóg opracowania scenariusza przez rozpoczęciem produkcji. Z perspektywy badaczki kina kobiet cieszy mnie, że Autor nie pominął Anity Loos, która wraz z Johnem Emersonem napisała jedną z pierwszych książek na temat scenariusza *How to Write Photoplays* (1920) (s.35). W zarysie historycznofilmowym Autor daje dowód swojej orientacji w takich zjawiskach, jak idea *Autorenfilm*, polityka autorska, „bunt scenarzystów” oraz w instytucjach regulujących pracę scenarzystów, jak w Polsce funkcja kierownika literackiego w zespołach

filmowych, Komisja Ocen Scenariuszy, Agencja Scenariuszowa. Z grona autorów polskiego kina wybrał Krzysztofa Kieślowskiego, aby pokazać na archiwaliach etapy pracy scenariopisarskiej, zarówno filmów zrealizowanych, jak i tych, które nie powstały. Przywołał także obserwacje klasyka polskiej szkoły dokumentu, Kazimierza Karabasza (*Odczytać czas*) oraz wyniki badań przeprowadzonych przez Marcela Łozińskiego (s.311).

Autor dokonał krytycznej analizy definicji scenariusza i kontrowersji wokół jego kwestionowanego przyliterackiego statusu. Powołał się na definicję utworu z Ustawy z 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, by ustalić, iż scenariusz spełnia kryteria utworu jako przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, w ustalonej postaci, niezależnie od pola eksploatacji, tzn. staje się niezależnym utworem już w momencie stworzenia, nawet jeśli nie wejdzie do produkcji. Mgliste dotychczas „walory literackie” scenariusza, trudne do skonceptualizowania w oderwaniu od konkretnego przykładu, Autor inteligentnie precyzuje przez odwołanie do teorii literatury, z przewagą funkcji estetycznej nad informacyjną. Przypomina, że zakres i kryteria wyodrębniania rodzajów literatury pięknej są historycznie zmienne, a podziału na trzy zasadnicze rodzaje: liryka, epika i dramat nie musimy traktować jako typologii odpornej na przemiany współczesnych gatunków literackich. Proponuje uznać, że scenariusz jako gatunek literacki wchodzi w skład dramatu, skoro i dramat sceniczny zawiera technicznie informacje, a nie jest wykluczany z literatury pięknej. Co więcej, ze względu na zastosowanie środków filmowych we współczesnych spektaklach, rozważa potrzebę wyodrębnienia gatunku z pogranicza filmu i teatru, a mianowicie scenariusza teatralnego. Definicja scenariusza zaproponowana przez Autora na s. 56 jest precyzyjna, wyczerpująca i dobrze skonstruowana.

Następnie Autor dokonał wzorcowej analizy pojęć szczegółowych, określających inne formy scenariopisarskie, takie jak slogan, logline, synopsis, storyline, drabinka, treatment, koncept, nowela, scenopis, scenariusz rysunkowy. Nie tylko dopracował ich definicje, rozważył przykłady, zgłosił zastrzeżenia do funkcjonujących definicji i uzusu (koncept w filmie dokumentalnym, synopsis

a streszczenie), ale zaproponował własną typologię logline'ów: scenariuszowy, produkcyjny, dystrybucyjny (s. 62); wskazówek informacyjnych: kierunkowych, głosowych, interpretacyjnych, behawioralnych, aktorskich, mieszanych, scenicznych (s. 271); formatów scenariuszy filmów dokumentalnych: historycznego, opowiadanego (niewłaściwe określenie, lepiej „wywiadowy”), rejestrującego, obserwacyjnego, reportażowego, fabularyzowanego (s.330-331).

Po rozdziale poświęconym terminologii scenariopisarskiej przeszedł do szczegółowej analizy formatu, pod kątem układu graficznego, stylu, wymogów międzynarodowego formatu w porównaniu z zastosowaniem formatu w Polsce. Analizę porównawczą przeprowadził na scenariuszach filmów powstałych w ostatnich latach, znalazły się wśród nich niekwestionowane arcydzieła, jak *Ida*, *Cicha noc*, jak i kontrowersyjne filmy typu *Big love*. Wybór był zróżnicowany rodzajowo (fabuły, dokumenty, animacje, reklamy), jak i gatunkowo (komedie, dramaty, filmy dla dzieci i inne). Udowodnił, że scenariusz osiąga swój najdoskonalszy kształt dopiero w siódmej-ósmej wersji. Ma świadomość, że standaryzacja formatu nie może blokować autorskiej metody wypracowywania efektów, co pokazał na przykładzie kina społecznego duetu Kos-Krauze czy Kena Loacha. Przedstawił i uściślił kompetencje zawodowe osób współpracujących ze scenarzystą, takich jak skrypty doktor, konsultant scenariuszowy, storry editor wraz z wynikami badań, którzy z nich i w jakim stopniu wspierają scenarzystów w Polsce. Omówił szczegółowo rodzaje zmian wprowadzanych w scenariuszach podczas zdjęć, w postprodukcji, po kolaudacji oraz sposoby informowania o zmianach w scenariuszu w trakcie jego realizacji. Zaproponował, by oprócz pojęcia scenariusza reżyserskiego mówić o producenckiej wersji scenariusza, czyli tej, która przyjęła w rezultacie kształt filmu (s.203). Podążając za przebiegiem prac scenariuszowych, Autor przedstawił instytucje zawodowe scenarzystów, sposoby zastrzegania praw autorskich i rejestracji scenariusza w Europie i w USA.

Scenariusz pod kątem edycji został rozłożony na czynniki pierwsze: od strony tytułowej, przez strony wstępne, spis postaci, napisy początkowe, nagłówki scen, numerację scen i stron wraz z formatem czcionki i fontu, jego wielkością,

krojem i kolorem. Autor przekonał, że mimo przełomu technologicznego zastosowanie do pewnych tradycyjnych form, jak font *Courier* imitujący druk maszynopisu, ma nadal sens, chociażby z zasady przeliczenia strony na minutę filmu, podobnie interlinia 1, a nie 1,5, odpowiadająca odstępom między wersami w pracy na maszynie. Uznał, że w praktyce można podzielić scenariusze na te, które: 1. zachowują reguły formatu, 2. zachowują większość reguł, 3. operują nimi w znikomym stopniu i 4. przypominają nowele filmowe. Autor odniósł się w sposób krytyczny do przykładu formatu scenariusza filmowego rekomendowanego przez PISF i opracował zmiany na przykładowym fragmencie (294-295). Następnie wszystkie reguły formatu przefiltrował na potrzeby filmu telewizyjnego, dokumentalnego, reklamowego, z uwzględnieniem ich specyfiki.

Trzeci etap analizy dotyczył struktury narracyjnej scenariusza i w tym wypadku Autor porzucił analizę porównawczą na rzecz studium przypadku – pełnometrażowego animowanego dokumentu, polsko-rumuńskiej produkcji z 2011 roku, zatytułowanej *Droga na drugą stronę* według scenariusza i w reżyserii Anci Damian. Wybór tym bardziej uzasadniony, że Autor był koproducentem tego wyjątkowego filmu jako prezes Fundacji Magellan. *Droga na drugą stronę* należy do rzadkiego i szlachetnego gatunków animacji dokumentalnej o problematyce społecznej, w tym przypadku historii śmierci rumuńskiego obywatela, Claudiu Crulica w polskim więzieniu, niesłusznie podejrzanego o kradzież. Analiza strukturalna zawierała podział na prolog, trzy akty (w tym punkty zwrotne, punkty ogniskujące, punkty środkowe i punkt kulminacyjny) i epilog. Analiza struktury została wzbogacona interpretacją filmu. Studium przypadku zostało dodatkowo obudowane przeglądem innych form narracyjnych wpływających na kształt struktury scenariusza we współczesnym filmie, takich jak: polifoniczna fabuła, niewiarygodność narratora, alinearność, narracja pryzmatyczna, przeplatanie ciągów czasowych.

W czwartym rozdziale Autor przedstawił zasady finansowania scenariuszy filmowych w Polsce, z uzasadnieniem, że publiczne finansowanie powinno przekładać się na ujednoczenie formatu i sukces filmów według rozwiniętych scenariuszy. Przeprowadził pod tym kątem analizę efektywności programu

stypendialnego PISF, słusznie wybrałszy do niej najstarszą z udostępnionych publicznie sesji, czyli z 2014 roku, aby móc prześledzić losy filmów. Z analizy wynika, że znikoma część scenariuszy dofinansowanych stypendiami scenopisarskimi trafiła do realizacji. Autor zalecił promocję tych scenariuszy, np. przez utworzenie portalu scenopisarskiego, w którym scenarzyści umieszczaliby scenariusze wraz z informacjami o ich dostępności oraz większe wsparcie scenarzystów w PISF przez rozbudowę biura literackiego. Podkreślił także niepokojący fakt zmniejszania puli środków na rozwój projektów i nadmierne przywiązanie debiutantów do łączenia funkcji scenarzysty i reżysera, niejako przedwczesne zajmowanie pozycji autora. Formą pomocy i promocji scenariuszy są także wymienione przez niego konkursy i programy MKiDN, ZAIKS-u, Scrip Teast, Script Pro i inne. W piątym rozdziale przeprowadził analizę popularności i możliwości edycji w 28 aplikacjach i programach, wśród których najpopularniejszy obecnie okazał się Celtx. Autor zachował dystans do oferty rynkowej, ze świadomością, że świadomie ustawiony Word wystarczy do odpowiedniego sformatowania scenariusza.

Uwagi szczegółowe:

- błędny zapis nazwiska: jest „Rolf Rilla”, powinno być „Wolf Rilla” (s. 16, 484),
- błędny zapis nazwiska: jest „Psiuk”, powinno być „Pisuk” (s. 164, 204),
- niepełny zapis imienia i nazwiska: jest „Thomas Ince”, powinno być „Thomas H.Ince” lub „Thomas Harper Ince” (s.34),
- Wikipedia nie jest źródłem naukowym do cytowania w dysertacji (s. 30),
- scenariusz teatralny błędnie nazwany podrodzajem literatury pięknej, raczej gatunkiem dramatycznym (s. 55).
- cytat jako zdanie klucz, „hak” – lepiej motto (s.221),
- liczne powtórzenia w obrębie tekstu głównego i przypisów informacyjnych (np. s. 340-341).
- - jest „archiwalii”, powinno być „archiwaliów” (s. 330),

- jest „opowiadany”, lepiej „wywiadowy” (s.331),
- brak formularza ankiety z badań własnych jako załącznika do pracy,
- brak bibliografii artykułów z czasopism (w tym artykułów Autora),
- brak autorów tłumaczeń książek w bibliografii,
- brak *Notatek scenarzysty* J.S.Stawińskiego w bibliografii,
- w bibliografii źródeł internetowych brak dat dostępu (s. 497)
- w wykazie scenariuszy niepublikowanych brak porządku alfabetycznego.

Stwierdzam, że rozprawa pana magistra Arkadiusza Wojnarowskiego, zatytułowana *Współczesny scenariusz filmowy. Odmiany, formaty, programy* przygotowana pod promotorską opieką prof. UW r dra hab. Leszka Pułki stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, dowodzi wiedzy Autora w dziedzinie nauk humanistycznych i społecznych, spełnia warunki stawiane pracom doktorskim i z przekonaniem rekomenduję Radzie Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego dopuszczenie Autora do kolejnego etapu w przewodzie doktorskim.

Monika Telarek-Gubeta