

prof. zw. dr hab. Andrzej Gwóźdź

kierownik Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Uniwersytet Wrocławski Dziekanat Wydziału Filologicznego (6)		
Wpłynęło do WF	18 -10- 2018	Załączniki
Wpl. do jedn. org.	Data	Symbol
Znak sprawy		

Recenzja pracy doktorskiej mgr. Arkadiusza Wojnarowskiego

Współczesny scenariusz filmowy. Odmiany, formaty, programy

napisanej pod kierunkiem dr. hab. prof. UW r Leszka Pulki

Praca doktorska mgr. Arkadiusza Wojnarowskiego zatytułowana *Współczesny scenariusz filmowy. Odmiany, formaty, programy* liczy 500 stron, zawiera oprócz *Wstępu* oraz *Wniosków i zakończenia* pięć szczegółowo rozczłonkowanych rozdziałów, a także bogaty aparat naukowy (*Bibliografia, Scenariusze wydane w formie książkowej, Scenariusze niepublikowane, Źródła internetowe*); przy czym rozdział czwarty, bardziej analityczny (*Finansowanie scenariuszy filmowych w Polsce*), i piąty, *stricte* informacyjny (*Scenopisarskie aplikacje i programy*) – w sumie ponad sto stron – funkcjonują raczej na zasadzie aneksu aniżeli autorskiego wywodu dysertacji. Doktorant poświęcił ją głównie technicznemu aspektowi udatnej ze względu na wymogi i oczekiwania instytucji finansujących produkcje filmowe formy scenariusza, na boku pozostawiając inne – literaturoznawcze, teoretycznokomunikacyjne, kulturoznawcze – jego aspekty.

W koncepcji, a także sposobie prowadzenia narracji przeważa zdecydowanie poetyka (i retoryka) raportu, z powtarzającymi się sekwencjami składniowymi, mówiącymi zwykle o tym, z czym w przytaczanych źródłach należy się zgodzić, a z czym nie (co przydaje lekturze pracy chropowatości oraz aury szkolnej debaty, w której istnieje tylko biel i czern). Autor nie zmierza w stronę ontologicznych aspektów scenariusza (czym jest i jak istnieje scenariusz), ale zaprzęta swoją uwagę problemami jego formatowania albo (mówiąc niemodnym już językiem) sposobami redagowania; interesuje go przede wszystkim technologia sporządzania

„prawidłowych” scenariuszy, zgodnie z (nie do końca przecież słuszną) hipotezą, mówiącą o tym, że „bez dobrego scenariusza nie powstanie dobry film” (s. 9).

Ów dydaktyzujący imperatyw tak bardzo determinuje sposób myślenia Autora, iż zmierza on niechybnie (ale zapewne całkowicie świadomie i celowo) w stronę podręcznikowej doktryny, która zapewne może się okazać pomocna (czy skuteczna?) w strategiach zdobywania środków do produkcji filmów (scenariusz jako narzędzie marketingowe), ale wydaje się dość jałowa jako zapowiedziana w temacie refleksja nad „współczesnym scenariuszem filmowym”. Sam Doktorant tak o tym pisze: „Stan wiedzy o problematyce **formatu** scenariusza filmowego jest niewystarczający i wymaga przeprowadzenia analizy porównawczej współczesnych polskich scenariuszy, aby można było rekomendować scenarzystom **najczytelniejszy i najbardziej logiczny sposób zapisu tekstu zgodnie z uniwersalnym formatem** [podkr. A.G]”, ujawniając tym samym zasadniczy cel pracy, jakim jest troska o wypracowanie „uniwersalnego zapisu scenariuszy do wszystkich rodzajów filmów” (s. 11).

Dla kogoś, kto jak recenzent niniejszej dysertacji, reprezentuje odmienny, nie organizacyjnoprodukcyjny (a więc z natury rzeczy interesowny), ale humanistyczny, nacechowany kulturoznawczo paradygmat wiedzy o filmie, perspektywa podobna jako temat dysertacji doktorskiej jest dość zaskakująca, co pociąga za sobą niejednokrotnie irytację, zwłaszcza w tych partiach pracy, które zamieniają wywód w instrukcję formatowania scenariuszy w celach otrzymania dofinansowania. W tym kontekście chociażby krytyka książek *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka* Marka Hendrykowskiego czy dyskusja z pracami Bolesława Michałka bądź Mirosława Przyłipiaka okazują się bezzasadne i z metodologicznego punktu widzenia chybione, bo odnoszą się do zupełnie odmiennego (właśnie filmoznawczego) paradygmatu wiedzy o filmie, pozbawionego „praktycznego” interesu.

Mgr Wojnarowski zawiera chociażby bezgranicznie ankietom (to one stanowią pożywkę raportów i ekspertyz) i w ogóle całej ilościowo-statystycznej osnowie, mnoży informacje o edytorach programów do generowania scenariuszy, i gubi przy okazji nadarzające okazje do bardziej zhumanizowanej refleksji nad formą scenariuszy. Ale Doktorantowi nie o to przecież chodzi. Chce być (i jest) ekspertem od praktyk formatowania scenariuszy ze względu na skuteczność w staraniu się podmiotów wnioskujących o dofinansowanie produkcji. I wiele spraw rozpoczyna od początku, krusząc kopie w kwestiach dawno rozstrzygniętych, takich chociażby, jak to, czy scenariusz jest literaturą czy nie jest. Osobiście jak najdalszy jestem na

przykład od traktowania „scenariusza jako swoistego gatunku literackiego wchodzącego w skład dramatu” (s. 55) i nie widzę powodów, dla których wydawcy mieliby odstąpić od nazywania scenariuszami „zbiorów zrealizowanych i niezrealizowanych tekstów” Zanussiego, Konwickiego czy Stawińskiego (s. 244), skoro robią to w interesie czytelników (traktując scenariusz jako gatunek literacki albo paraliteracki), a nie dla gremiów rozdających środki finansowe. Szkoda, że mgr Wojnarowski nie uwzględnił w swoich dywagacjach mądrych refleksji, praktyka przecież, Piera Paola Pasoliniego *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”*, zamieszczonych w wydanej u nas książce *Kino Pasoliniego* (Warszawa 1976) i że ominął klasyczną pracę Bolesława W. Lewickiego na ten temat *Scenariusz – literacki program struktury filmowej* (Łódź 1970), bo zyskałby wiele argumentów na rzecz atrakcyjnej poznawczo hipotezy na temat paradoksalnego statusu scenariusza, wyjaśniających niejedną podejmowany w pracy problem (skoro nie ma tych źródeł w *Bibliografii* wnoszę, że Autor ich nie poznał).

Skrajny normatywizm u młodego mimo wszystko Autora jest zastanawiający, ale w kontekście pracy zrozumiały, bo mgr Wojnarowski chce wziąć na swoje barki wszystkie grzechy polskich scenarzystów i wiedziony mądrością amerykańskich prawodawców, „umiędzynarodowić polską nomenklaturę scenariuszową” (s. 67). Chcąc nie chcąc staje się funkcjonariuszem instytucji dotujących filmowe produkcje, już nie tylko gramatykiem scenariusza (a raczej jego formatów). Prowadzi to zbyt często ku brzmiącym humorystycznie zdaniom, jak to o niejakiem Robercie Bolesło, który „z racji osiągniętych sukcesów może sobie pozwolić nie tylko na zachowanie własnego stylu, ale także na nieliczne błędy formatu scenariusza, jak pisanie wersalikami imion postaci we wskazówkach scenicznych, mimo iż nie pojawiają się one pierwszy raz na ekranie” (s. 107). Mgr Wojnarowski, owładnięty ideą programu naprawczego praktyk scenariopisarskich, dowodzi dalej, jak ważne jest formatowanie strony tytułowej scenariusza, skoro przecież „scenariusz może leżeć na biurku dłuższy czas, a więc strona ta będzie, najprawdopodobniej, oglądana przez zainteresowanych wielokrotnie” (s. 124). Poświęcenie tej kwestii aż dziesięciu stron analizy porównawczej uważam jednak za nieco przesadne. Tym bardziej, że liczne przykłady zdają się nie potwierdzać bezwzględnej wartości autorskich recept. „[...] Na stronie tytułowej scenariusza do filmu *Ida* (P. Pawlikowski, 2013) znajduje się na wstępie informacja, iż jest to scenariusz filmu fabularnego, a pod nią poprzedni roboczy tytuł scenariusza *Siostra*, a także data sugerująca datę powstania tej wersji tekstu. Brakuje informacji o autorze i jakichkolwiek danych kontaktowych. Wszystkie ważne informacje zawiera natomiast strona tytułowa

scenariusza do filmu *Edi* (P. Trzaskalski, 2002)” (s. 130). Przypomnę jedynie, że *Ida* zdobyła Oscara, a *Edi* – nie.

Mało owocne wydają się rozważania na temat tytułu filmu, tym bardziej, że sądy w rodzaju „tytuł filmu nie powinien być mylący, a w szczególności nie może wprowadzać widzów w błąd” (s. 146) nie mogą przecież pełnić funkcji obowiązującej normy, bo istnieje za wiele odstępstw od tej reguły. Podobnie jak intuicje w rodzaju tej, że „tytuł filmu *Pomiędzy słowami* (U. Antoniak, 2017) sugeruje, że jest to film artystyczny o artystycznym rodowodzie” (s. 154) albo stwierdzenie, że „tytuł *Głęboka woda* (2011) nie jest tytułem sugerującym, że jest to serial fabularny. Pasuje raczej do thrillera czy filmu artystycznego” (s. 157). Za wiele w tym autorskiej intuicji, za mało rzetelnego dowodu. I niby dlaczego jedenasta wersja scenariusza miałaby z zasady być lepsza od na przykład trzeciej, co do której autor „z góry zakłada, że zawiera ona kardynalne błędy i motywacja bohaterów nie jest czytelna” (s. 176). Skąd przekonanie o takiej prawidłowości?

Odnoszę wrażenie, że zarówno tu, jak i w innych miejscach pracy, mgr Wojnarowski poprzestaje na strategii komentatora (czasami krytyka) instrukcji PISF (kiedy na przykład walczy z definicją sceny albo „wyrażonym przez PISF zaleceniem podawania wieku w nawiasach”, s. 282). W tle pracy majaczy nieustannie PISF jako scenariuszowa agenda, różne komisje eksperckie itp., itd., a Doktorant przyjmuje rolę wszechwiedzącego (i kompetentnego) narratora instrującego w kwestii obsługi wniosków o dofinansowanie. Trudno nie wierzyć mgr. Wojnarowskiemu, skoro podpira się rezultatami przeprowadzonej „ankiety badawczej”, a jednak wielu jego radom nie ufam. Potrafię mu zaufać, kiedy broni zasadności „kardynalnej reguły tzw. «strony na minutę»” (s. 231 i nn.) i trzyaktowej klasycznej struktury scenariusza (o czym zresztą wiadomo od dawna, stąd całkowicie wtórny charakter rozważań na ten temat), ale pozostaję wstrzemięźliwy w ocenie normatywizowania sposobów dziurkowania scenariuszy.

Z recenzenckiego obowiązku muszę wytknąć Autorowi kilka błędów i usterek, zwłaszcza że dbałość, z jaką podchodzi on do formalnej strony scenariuszy, obliguje go także jako Autora dysertacji. Wolałbym, aby Doktorant używał w pracy powszechniej przyjętych i mających dłuższą tradycję pojęć „scenarzysty” i „scenariopisarstwa” niż „scenopisarza” i „scenopisarstwa” (zapewne istnieją jednak powody, dla których odstępuje od tych formuł). Oprócz usterek stylistyczno-składniowych, słowotwórczych i ortograficznych (w rodzaju: „nie prowadzona jest na tej uczelni”, „[...] scenopisarstwo, jak w ogóle jest wykładane” – s.

13; „rozważając o historii” – s. 34; „podać wątpliwość” – s. 207; „kilkukrotnie” – s. 279; „pewnym jest” – s. 329; „przekonywującego” – s. 80) irytuje zwłaszcza cały szereg błędów w zapisie nazwisk twórców (ma być: Rye, Ingmar Bergman, Sjöström, Rune Lindström, Prévert – s. 37) i tytułów („*Film Dokumentalny*” – s. 71), zwłaszcza tytułów filmów. Autor nie wiadomo dlaczego (zapewne za manierą pisania tytułów na niektórych plakatach) pisze w tytułach dużymi literami słowa, które powinny być pisane małymi literami (*Janosik. Prawdziwa Historia* – s. 97; *Pierwsza Miłość* – s. 117; *Śmierć Komiwojżera* – s. 122; *Królowa Ciszy* – s. 124; *Miasto Kobiet* – s. 159 i 220; *Smuga Cienia* – s. 160; *80 Milionów, Czas Honoru* – s. 173 i wiele innych). Dziwi, że jako perfekcjonista od spraw formalnych scenariuszy sam nie uniknął trzech rodzajów pisowni tytułu serialu *Biuro kryminalne* (oraz *Biuro Kryminalne* i *Biuro Kryminalne* – s. 301–306). Nie jestem też pewien – nawet żargonowego – użycia „synopsisu” (s. 297). W sumie jednak edytorski wizerunek pracy jest nad wyraz wysmakowany, bogato ilustrowany tabelami i zdjęciami ułatwiającymi zrozumienie podejmowanych problemów.

Jeśli to co piszę, może nieść ze sobą posmak złośliwości, prosiłbym, aby tego tak nie traktować. Nie mogę wszak wyjść ze zdumienia, ile można wiedzieć o technicznych aspektach scenariusza i z jaką pasją tę wiedzę można krzewić. Mgr Wojnarowski wie o scenariuszach wszystko i jeszcze trochę więcej. Szkoda więc, że na użytek pracy nie wyszedł nieco poza konwencję ekspertyzy PISF-owskiego komentatora i krytyka – na pewno erudycyjnej i cennej, ale mimo wszystko pozostawiającej niedosyt (szczególnie filmoznawczy) w materii tematu. Mnogość przywoływanych tropów okołoscenariuszowych (zwłaszcza z historii filmu), kontekstów organizacyjno-produkcyjnych i konfiguracji problemowych decyduje o tym, że oceniam pracę pozytywnie, wobec czego zwracam się do Rady Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego z wnioskiem o nadanie mgr. Arkadiuszowi Wojnarowskiemu stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa.

Andrzej Gucwałd

Katowice, we wrześniu 2018